

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Doktori Iskola

Lucza Zsigmond

Médiumidézés

Transzmediális tendenciák az ezredforduló hazai kortárs festészetében

DLA értekezés

Témavezető

Prof. Somody Péter

2017

Tartalom

Előszó

Bevezetés

Néhány szó a médiumról

A mediális transzformáció fogalmának bevezetése

Művészettörténeti példák a festészet és más médiumok közötti kölcsönhatásokra

Az ezredfordulón tapasztalható jelenségek a hazai kortárs festészetben

Megújuló festészeti törekvések

Predigitális festmények: számítógépes hatás, manuális kivitelezés

A kilencvenes évek (fotó)realista reneszánsza

Technorealizmus

A technorealizmus-vita

A festészet és a technológiai médiumok kapcsolata a kétezres években, a kortárs hazai szcénában

Az interjúkról

Összegzés

Bibliográfia

Képjegyzék

Mellékletek

Szakmai életrajz

Előszó

Egy barátom egyszer azt mondta, amikor a festészet létjogosultságáról beszélgettünk: az a szép a világban, hogy egy 100 millió éves gyíkfaj, vagy egy még öregebb rovarfaj szépen megvan a jelenben a néhány millió éves főemlősök mellett. Amíg egy létező képes reagálni a világ kihívásaira, addig van létjogosultsága a létezésre. Ma a festészet technikailag már nem feltétlenül tartozik minden aspektusból a progresszív képalkotó rendszerek közé, ám kulturális beágyazódottsága folytán továbbra is megőrzött valamit korábbi privilégiumából; sőt éppen megkérdőjelezése által újra és újra reflektorfénybe került, és közben kapcsolatba lépett az újabb médiumokkal; ez a kölcsönhatás pedig természetesen hatott és hat rá ma is.

Ez a tanulmány meglehetősen formai, sőt technicista szemszögből vizsgálja a festészetet. Kutatásomban elsősorban az a technikai eljárás érdekelt, ahogyan a megvizsgált művészek műveiket létrehozták, és az a tény, hogy egy, már digitálisan (sokszorososan) leképezett látványvilágból inspirálódva alkottak médium-imitációkat, hommage-okat és parafrázisokat. A néző egyrészt a több médiumon átszűrt látvány esszenciájával találkozik ezekben az alkotásokban, és ez a jelenség alkotói szándéktól függetlenül is létező és releváns. Másrészt ezek az alkotások sokszor kifejezetten magáról a médium(ok)ról szólnak; a közvetítő közeg válik bennük főszereplővé.

A műalkotás, mint önmagáról szóló médium a modern művészetelméletben bevett jelenség: Greenberg és McLuhan eltérő módon, de foglalkoztak a kérdéssel. Előbbi a *Modernist Painting* c. esszéjében vezette vissza a festészetet az önmagát jelentő médiumra (festék, vásznon) (Greenberg, 1965), míg utóbbi a médiumot önmaga üzeneteként aposztrofálta, híres mondatában. Ám míg Greenberg dogmatikusan ragaszkodott a vegytiszta, azaz csak önmagán belül maradó festészethez, a pop-art művészei már nem törődtek ezekkel a határokkal, és szabadon vándoroltatták alkotásaikat egyik médiumból a másikba, a médiumokat sokszor műveik témájává téve. A legkülönbözőbb médiumok közötti műveletek mindinkább föllazították a hagyományos művészeti ágak közötti határokat, ám egyúttal arra készítették a festészetet, hogy rendre újradefiniálja önmagát, és igazolja hagyományos eszközrendszerét. Így a festészet ma

sem oldódott föl az őt körülvevő digitális média tengerében, de beépítette és használja annak látványvilágát, és folyamatos párbeszédet folytat vele. Az új évezred festészeti tárlatai rendszeresen foglalkoznak ezzel a kérdéssel: legutóbb a Painting 2.0 Münchenben és Bécsben rendezett kiállítás vizsgálta a festészet szerepét és helyzetét az információ korában (Fehér Dávid, 2016).

Bevezetés

A művészet mindig is szoros kapcsolatban állt a technikával. Egy adott civilizáció legfontosabb műalkotásai jellemzően mutatnak rá koruk technológiai sajátosságaira. Az olajfestészet éppúgy csúcstechnikának számított a reneszánszban, mint az ezredfordulón a digitális print, vagy az LCD kijelző. Az alkotáshoz felhasznált médiumok hozzájárulnak a műalkotások karakteréhez – sőt mondanivalójához – és a néző látásmódját, gondolkodását is nagyban befolyásolják. A médium formájával visszahat a tartalomra, így részben, vagy teljes egészében maga is üzenetté válik. Emellett azonban fontos figyelembe venni egy másik tény is: a kultúra lomhább rendszer a technikai fejlődésnél. A bevett reprezentációs módszerekhez való ragaszkodás és a technikai újdonságokkal kapcsolatos bizalmatlanság miatt tapasztalható némi késedelem az újabb médiumok kanonizálásánál és klasszikus művészeti alkalmazásánál. Néhány médium – például a festészet – régóta elfogadott művészeti kifejezésmódnak, rangos, megfelelő, sőt méltó módszernek számít szélesebb körökben, míg az újabb médiumok képzőművészeti alkalmazásának bevezetése sok esetben kanonizációs akadályokba ütközik, és időbe telik, míg azok általánosan elfogadottá válnak. Ezzel szemben sokan inkább a hagyományosnak tekintett festészet anakronizmusáról beszélnek; olyan – látványában és technikailag – elavult kifejezésmódnak tekintve azt, amely képtelen a kortárs problémák és jelenségek adekvát megjelenítésére. Az előbbi két hozzáállás között álló – és talán az egyik legprogresszívebb – interdiszciplináris megközelítés kánon és adekvátság kérdése helyett inkább a festészet és különböző médiumok kölcsönhatására, illetve a közöttük folyó párbeszédre koncentrálnak.

Az újabb médiumok frissítően, inspiratívan hatnak a régebbiekre – így a festészetre is, és fontos megjegyezni, hogy ezek a hatások és „átjárások” az adott kor és kultúra civilizációs karakteréről is sokat elárulnak. E tanulmány a festészet és más médiumok közötti kölcsönhatások rövid történeti áttekintése során nyert tapasztalatok fényében – konkrét alkotók munkáin keresztül – vizsgálja az ezredforduló körüli és utáni hazai

kortárs festészet és a digitális médiumok viszonyát, illetve a közöttük fellépő mediális transzformációkat. Tanulmányomban nagy hangsúlyt kapnak azok az interjúk, amelyeket 2014-2015-ben készítettem a témában, több kortárs képzőművésszel a hazai szcénából.

A technika általi látvány (ill. tartalom) festészete – amellet, hogy fontos filozófiai kérdéseket vet föl – itthon egy festészeti jelenséget is életre hívott az ezredforduló utáni években: a technorealizmust. E tanulmány az irányzattal kapcsolatos vitát is vizsgálja, és nyomon követi az ezredforduló utáni bő másfél évtized technológiai médiumokra reflektáló festészeti törekvéseit.

Néhány szó a médiumról¹

A médium fogalma

A „médium” szó definiálásakor fontos megjegyezni, hogy a kifejezés az európai spiritizma hagyományból ered;² és azt a személyt nevezik így, akin keresztül a megidézett szellem megnyilatkozik. Ez az egyén tisztán csak közvetít, tehát mint személy, csak átereszt, nem a saját véleményét mondja (transzban).³

A XX. században két alapvetően fontos teoretikus nyúlt a médiumok kérdéséhez releváns módon: Marshall McLuhan és Clement Greenberg. Mindketten a hatvanas években írtak jelentős tanulmányokat a művészeti médiummal kapcsolatban. Greenberg a festészet feladatát önmaga meghatározásában látta (festékfoltok a vásznon). Szerinte a festészetnek nem szabad térbeli dolgokat festenie vagy anekdotáznia. Az ő számára például a kubizmus volt a festészet adekvát megközelítése. A XX. században minden médium átesett a radikális redukción, háttérbe szorult a *Mi?* és előtérbe a *Hogyan?*

¹ Ezt a fejezetet a Sebők Zoltánnal folytatott konzultációm során általa fölvetett szempontokra támaszkodva írtam meg.

² Allan Kardec: *Médiumok könyve* 1861-ből fontos analógia a huszadik századi művészettörténet média fogalmához. Lásd http://whitecrowbooks.com/books/page/the_book_on_mediums

³ Érdekesség: Erdély Miklós édesanyja, Óriás Aranka híres médium volt a XX. század tízes-húszas éveiben. Lásd <http://www.artpool.hu/Erdely/sajto/Beke.html>

kérdése. Greenberg szerint minden médium a saját maga megtisztításával kell, hogy foglalkozzon. Ez a modernre jellemző reduktivista felfogás. Később, a posztmodern művészetben a médiumok keverése természetessé vált. Ezzel Greenberg nem értett egyet. A médiumok keveredése – például az installáció – metaforája a Greenberg utáni helyzetnek.

McLuhan az adott társadalomra jellemző médiumból következtetett annak kultúrájára. Csakis erre vonatkozik a „*the Medium is the Message*” frázis. A kubizmus a festészetben, a kísérleti fotó és film a hatvanas években is ezen az alapon működik: csak magáról szól. Mi a helyzet a pop art-tal? Pl. Warhol-lal, aki mindenféle médiumot használt, akár keverve is. Warhol vallásos volt, mégpedig görög-keleti (ortodox) vallású. Az ortodox templomokban a síkszerű festészet a jellemző. Nála a téma bármi lehet, a képet festi (a téma számára mindegy) ezért tekinthető modernnek szemlélete. Munkamódszere és témái alapján már inkább posztmodern, hiszen egyfolytában idéz.

Nála nagyon fontos, hogy a ki nem választott művekkel foglalkozott.

Nem beavatkozni, csupán megfigyelni; nem döntení jó és rossz között. Direkt nem választani, minden változatot (tehát a rosszat is) sorba rak, és sorozatként kezeli.

Roy Lichtensteinnél a nagyítás formává redukálja a képregényt. Tehát ő nem effekteket utánoz (akkor pusztán giccsről beszélénk), hanem folyamatokat (mint az avantgárd). Ez utóbbi elidegenítő effektus.

A fetiszizáció kérdése: egyediség és reprodukció

Általában nem szabad megérinteni a műtárgyakat a kiállító terekben. Ez a tabu a szent dolgokra vonatkozott régen, és a vallásban volt jellemző, például a templomokban. Az ortodox hagyományban az ikon testisége hagyományosan nem annyira fontos; inkább az „üzenet”, amit közvetít.

Walter Benjamin a kapitalizmust nem termelésként, hanem repetitív tetteként értelmezi. Ő az igazságot topológiai, és nem univerzálisan értelmezi. Mint a vallás: szent hely – profán hely. Számára a *Hol?* kérdése a fontos (Benjamin, Walter. 2017). A vallás repetitív és reprodukív (lásd rítusok), a kapitalizmus a bármit repetíválja és reprodukálja. Az aura-elmélet (itt és most) – Walter Benjamin elmélete – erre

vonatkozik, ezeket a helyzeteket keresi. Ha lenne tökéletes reprodukció, akkor sem tud egyazon helyen lenni az eredetivel (csak mellette).

Az ábrázoló festészet

1. Nem a valóságot ábrázolja, hanem egy elsajátított metódust ad elő a látvány okán.
2. A másik lehetőség, hogy a valóságot szigorúan formai alapon ábrázolja (a sült hús vagy a meztelen nő példája: nincs vágy, hanem formalizmus van („isteni”, semleges tekintet)

Festészet – fotográfia

Charles Sanders Peirce szemiotikai⁴ tanai alapján a jeleket három különböző csoportba sorolhatjuk:

- IKON – amikor a jel hasonló a jelölthöz.
- SZIMBÓLUM – a jel megegyezés alapján jelöli az adott dolgot.
- INDEX – fizikai kapcsolat van a jel és a jelölt között

A franciák (pl. Barthes) indexnek tartják a fotót, hiszen az a „jelölt” dologgal fizikai kapcsolatba kerülve jön létre (a látványról a kamerába érkező fény hozza létre a filmen a képet), nyomként értelmezhető. Ez a vélemény nagyjából a hiperrealizmus elterjedésének idejére tehető. Ha pedig a fotóról képet festünk, az ikon lesz, mert a kapcsolat a jel és a jelölt között a hasonlóságon alapul.

A mediális transzformáció⁵ fogalmának bevezetése

A legtöbb műalkotás rendelkezik valamilyen művészeti előképpel, tehát még ha ábrázoló jellegű is, többnyire nem a való világ – még kevésbé a természet –

⁴ <http://www.cs.indiana.edu/~port/teach/103/sign.symbol.html>

⁵ A transzmediális kifejezést leginkább a filmiparban használják (transmedial storytelling), és egy történet több médiumon keresztüli „futtatását” értik alatta (a film mellett könyv, társasjáték, játéktípusok a karakterekről stb.).

leképezésével foglalkozik, hanem parafrázeál, de legalábbis művészeti nyersanyagból építkezik.⁶

Tekintsünk a médiumra, mint egy gondolat vagy érzés közvetítő eszközére. Az adott médium a természetéből adódó tulajdonságai szerint prezentálja az üzenetet a néző számára. A néző dekódolja az üzenetet – akár érti a művet, akár nem – és saját elképzelései szerint interpretálja, tárolja, esetleg új formába önti, ezáltal ő is közvetíti az eredeti koncepciót, saját értelmi és érzelmi szűrőjén átdolgozva. Ám nem elsősorban a szubjektivitás által változik az eredeti üzenet, hanem a továbbadásnál felhasznált médium adottságai szerint is.

A legújabb kor emberét körülvevő környezet nagyrészt mesterségesen létrehozott látványból áll: fotó, monitorokon, digitális kijelzőkön megjelenő, illetve nyomtatott képek és szöveg. Látványként ma leginkább ezek szolgálnak alapanyagul a vizuális művészek számára. Sokszor a művek maguk is inspirációs kiindulóponttá, idézetté vagy átdolgozás tárgyává válnak, hiszen rengeteg műalkotás valamely korábbi mű hatására vagy éppen annak átdolgozásaként születik.

A különböző mediális filtereken, többszörösen átszűrt alapanyag minden koncepcióhoz kínál muníciót, bár olyan kaotikus, hogy a felhasználó néha éppen a választás szabadsága által válik ennek az univerzális labirintusnak a foglyává. A technológiai fejlődés és a vele járó vizuális tömegkínálat lényegesen megkönnyíti az alkotás folyamatát, ezáltal viszont inflálja a tömegesen létrehozott műveket. Minőségről, mint fő kánonkritériumról már rég nincs értelme beszélni, az innováció pedig a modernizmussal együtt fulladt ki. Ma a mém-siker a kiválasztás fő szempontja, azaz hogy egy mű mennyire sikeresen tud kapcsolódni egy adott (szub)kulturális közösség felületéhez, és milyen ütemben képes a tömeges elterjedésre.

A társadalmat átszövő vizuális textus túlkínálata előrevetíti az eredeti jelentéstartalom redukcióját is. Az információáradat befogadására képtelen felhasználó automatikusan

⁶ A világról szerzett információk döntő többségét valamilyen médiumon keresztül szerezzük Niklas Luhmann, német szociológus szerint. Ld. *Sebők Zoltán: A médium és a Szentháromság kérdése c. esszé: <http://artportal.hu/magazin/kortars/sebok-zoltan--a-medium-es-a-szentharomsag-kerdese--essze->*

redukálja a tartalmat. A redukált tartalom termékeny félreértés tárgyává válik, és az adott új kontextusban részlegesen vagy teljesen új értelmet nyerve írja tovább a vizuális kultúrát. A korábbi híres festmények és fotók, ill. ikonikus alakok gyakran pusztán formai igényű felhasználása erre jó példa.

A kulturális redukció szándékos döntés eredménye is lehet, és akár destrukcióig is elmegey. Az alkotás és a pusztítás dialektikáját a választás aktusa koreografálja, az éppen aktuális kulturális paradigmák szellemében. A képek dömpingje által a választás mint tett, annyira fölértékelődött, hogy mára szinte teljes mértékben az alkotás fölérendeltjének tekinthető. A vizuális kultúrát – még a kommerciális vizualitást is – sokáig csak egy szűkebb “beavatott” réteg döntései alakították. Az internetes közösségi oldalak megjelenése és fejlődése révén azonban ez a helyzet gyökeresen megváltozott. A szociális média reakcióra és interakcióra bírja a korábbi passzív fogyasztókat. Ez a tény (és nem például a fluxus művészek álmodta művészi egyenlőség) tette lehetővé, hogy a néző valóban az alkotófolyamat részesévé váljon, és ennek következtében jelent meg az elit és fogyasztói vizuális kultúrák mellett az újabb szereplő: a szociális média folklórja. A kanonizált és a kommerciális szektor hamar fölismerete az újabb szereplő jelentőségét, és inspirálódik a szociális médiából. A három szektor közötti kölcsönhatás határozza meg a jelenkor vizuális kultúráját; a természet látványa ebbe már csak közvetve szól bele. A mai korszakot ezért akár transzmediális korszaknak is nevezhetjük, mert ez a folyamatos - médiumok és szektorok közötti - képi áramlás jellemzi leginkább.

A korábbi vizuális jelrendszereket olvasni nem képes, azokat csak formailag felhasználó alkotó gátlástalanabbul, ezáltal kreatívabban nyúl azokhoz, mert nem kötik az előzetes ismeretek. Ugyan az intellektuális információ kisebb-nagyobb részben elvész ebben a folyamatban, a felhasználás nyers és friss mivolta ezt a veszteséget kellőképpen ellensúlyozza; a magas művészeti és a kommerciális szektort pedig inspirálja.

A műalkotások témáit jellemzően az urbánus (kommerciális) vizuális közeg (mémek, reklámok, city-light és óriásplakátok, szubkultúrák vizualitása stb.) szolgáltatja, és a benne élők vizuális reakciói. Az alapanyag a mindenhol jelenlévő globálkulti-szövet.

Archetipikus figurákat és helyzeteket fedezhetünk föl benne, és techno-esztétikumot. Kult-ikonok jelennek meg és értelmeződnek újra. A high&low interakciója inspirálja az alkotókat, vagyis az elit- és a tömegművészet párbeszéde és násza.

Művészettörténeti példák a festészet és más médiumok közötti kölcsönhatásokra

A különböző médiumokon transzformálódó “üzenetet” formailag a médiumok tulajdonságai határozzák meg elsősorban. Az eszmei háttér és a szubjektív alkotói szándék az adott anyag és technika szabályai szerint és korlátai által szabott határok között érvényesül. A formálás visszahat a tartalomra, sőt maga a forma is értelmezhető üzenetként.

Műalkotások átvitele egy technikából/médiumból a másikba a művészet kezdeteitől jellemző volt. Említhető példaként az antik Laokoón-csoport, mely szobornál többen feltételezik, hogy egynézetűsége alapján (ami a hellenisztikus szobrokra általában nem annyira jellemző) egy festmény szolgálhatott előképül megalkotásához.

A művészettörténet folyamán végigtekintve, természet utáni tanulmányt ritkábban találunk, mint parafrázist, és az előkép gyakran más művészeti ág alkotása: szobor festménynek, festmény grafikának, fotó festménynek stb. Az átvitel gyakran pusztán gyakorlati okokból történik: szénrajz-kartonok alapján freskó készül, tanulmányrajz vagy fotó alapján festmény. Ilyenkor az előképként használt alkotást nem is önálló műnek, csupán vázlatnak tekintik. Máskor a sokszorosítás okán emelnek át pl. egy festményt valamely grafikai vagy nyomdai eljárásba. Ekkor pedig a végeredmény művészeti értékét vitatják; általában az egyediség „ elvesztése” miatt (A pop-art alkotásoknál megkérdőjeleződik ez a szemlélet. Pl. Warhol: Két Elvis: 1. ábra). A lényegen azonban ez nem változtat: az eredeti látvánnyal közvetett a kapcsolat, és a közbenső médium karaktere nagyobb hangsúlyt kap a „végső” műben, mint az eredeti látvány. A művészi parafrázis alkotásakor az újraértelmezett mű inspiratív alapanyag, bázis. A másolástól vagy kisajátítástól az hommage készítésén át a teljesen átértelmezett

új műig mindenféle eredmény születhet, ám itt a gyakorlati funkció nem feltétel, a sokszorosíthatóság még kevésbé. A reprodukciós technikák azonban hatással voltak és vannak az egyedi alkotásokra is (az egyediség és fétis-jelleg filozófiai kérdésein túl, karakterjegyeik által is).

Minden képalkotó módszer rendelkezik felismerhető karakterrel és gesztuskészlettel. Ami a festészetnél pasztózus ecsetvonás és csorgás, az a fotónál elmosódás és szemcsézettség, a szitánál homogén színelületek és elcsúszás, a digitális fotón pedig képzaj és effektek. Ehhez még hozzájön egyfajta szemlélet, amit az adott médium képvisel.

Példák:

- Sokszorosító grafikai eljárások általában: ismétlés, szerialitás. Kezdetben a hatékony sokszorosítást a kétdimenziós művészetben a nyomtatásos grafikai eljárások tették lehetővé, majd a fotó és a digitális képalkotás által még nagyobb távlatok nyíltak meg a műalkotások és reprodukciók készítésében.
- Ipari eljárások: kompatibilitás! (pl. Moholy-Nagy: Telefon kép), szabványok, (ábrázolási, szín- stb.) rendszerek; mátrix – technicista törekvések (Vasarelyék pl.)
- Nyomtatott kép: kollázs, montázs
- Fotó: homogén szemcsézettség, realizmus, szokatlan vagy véletlenszerű képkivágás, (a technika fejlődésével) pillanatnyiség,
- Digitális fotó: a tömörített kép pixelesége: pl. Thomas Ruff Jpegs c. sorozat ill. zajosság
- Projektor: fotórealizmus, hiperrealizmus
- Ipari tömegtermékek: ready made, illetve művészeti nyersanyagként való fölhasználás (a virtuálisaké is)
- Szita- és ofset nyomás: raszter (képpontok ill. vonalháló)
- Film: horizontális nézet, idő, mozgás

- Tv: szemcsés kép, képzaj, Moiré-effektus (a tv kép fényképezésekor), szaggatott/futó kép, gyűrött kép, glitch (digitális képhiba)
- Videó: öreg VHS látványvilág, videókísérletek
- Ipari design: formai hatások, letisztult látvány, szabályosság, minimalizmus
- Alkalmazott grafika: jelek, piktogramok, szimbólumok, tipográfiai elemek
- Ipari és design világ: urbán folklór (graffiti, urban art), szubkultúrák vizualitása
- Computer-grafika: layer, pixel, effekt, látványmanipuláció, 2/3D grafikai design, cyber tér, demoscene, VR, VR világok (pl. Second Life), VJ kultúra,
- Internet: virtualitás, mémek, hangulatjelek, instant megosztás.
- Közösségi média: mémek (pl. gif képek, trollface stb.), digitális folklór, szelfik, viralitás, homemade visual art
- Digitális médiumok általában: képfelismerő szoftverek, minták, algoritmusok

A festészet beépíti kelléktárába ezeket a hatásokat, és gyakran imitálja vagy idézi a „gyári” látványt (manuális mimézis). Míg az új képalkotó eszközök digitalizálják az analóg látványt és gesztusokat, addig – ezzel párhuzamosan – a képzőművészetben megjelenik a digitális látvány manuális imitációja. Sőt, nemcsak manuálissá válnak a „kisajátított” digitális effektusok, de időnként még kézjeggyé is, alkotóra jellemző gesztussá. Emellett a képzaj, a technikai hiba effektvé, ill. szemiotikai és esztétikai jelenséggé válik; és az egyediség szinonimájává.

A XIX. századtól kezdve, a különböző képalkotó technikák és festészeti irányzatok kölcsönhatása egyre inkább megfigyelhető jelenség. A realizmus, majd az impresszionizmus a fényképezés hatását mutatja, a pointillizmus mint festészeti technika, tudományos háttérén kívül (optikai színkeverés) az akkoriban kifejlesztett fotótechnikai eljárással, a raszteres autotípiával (Novák László, 1928) mutat látványbeli rokonságot (2. ábra). A XX. században ez a kölcsönhatás továbbra is jellemző a kollázs, montázs és a ready made műfajok által, illetve az alkalmazott művészeti, ipari és tömegkommunikációs technológiák képzőművészeti felhasználásával (Weibel, 1995). A pop art művészei már témaként is tekintettek az új médiumokra: Roy Lichtensteinnél a képregények raszter pöttyei (3. ábra), Warholnál a média és a tömegtermelés ready

made-jei (4-5. ábra), Sigmar Polkénál a raszteres képrészletek, Mimmo Rotellánál pedig a visszatépkedett plakátok felülete (6. ábra); azaz a médium vált üzenetté. Az op art művészeknél is téma volt a technológiai látvány, például Yvaral Vasarely pixeles képein (7. ábra). Bár a festészet a posztmodern időszakban egy időre eltávolodott a többi médiumtól (transzavantgárd, Neue Wilder), más médiumok látványának „idézése” a kilencvenes évektől ismét jellemző tendencia lett a festészetben.

A digitális technológia fejlődésével nemcsak a meglévő látvány és művészi gesztusok szintetizálása vált lehetővé, hanem korábban nem is létező effektek özöne jelent meg, és termékenyítette meg a kortárs képzőművészetet, amelyben témaként vagy utalásként – és persze technikailag is – megjelennek ezek a hatások. A „gyári” látvány manuális mimézise sok kortárs festőre jellemző. Digitális effektek váltak kézjeggyé, a képzaj pedig effektté, sőt valami olyasmivé, mint amilyen funkcióval régen a patina bírt. A hiba és a „zaj” vagy a gyenge felbontás a művészetben esztétikai és szemiotikai szerephez jutott a tökéletes felbontású látvány tömeges elterjedésével párhuzamosan (elég Thomas Ruff JPEGS műveire gondolnunk: 8. ábra).

A digitális technológia létrehozta a virtuális valóságot, amelynek látványa a valóságra is visszahat (pl. a számítógépes játékok tereinek hangulatát idéző metrómegálló Komoróczy Tamás tervezésében). Többen épp’ a virtuális valóság helyszínein alkotnak, mint pl. Cao Fej (China Tracy, 2007: 9. ábra) vagy kombinálják a valóság és a Second Life nevű program virtuális terét, ahogyan azt Manfred Wolf-Plottegg tette (Generador Hiper Híbrido, 2008: 10. ábra).

A közösségi oldalak vizuális kultúráját meghatározó mémeknél már pont az amatőr/homemade jelleggel nyomatékosítják a mondanivalót, és nagy kultusza van a régi „primitív” grafikájú képeknek is. Ennek az alkotói nyersességnek és „ügyetlenségnek” persze prózai okai is vannak: az olcsó képalkotó eszközök elterjedésével nagyban demokratizálódott az alkotás lehetősége. A széleskörű megjelenést pedig az internetes közösségi oldalak teszik lehetővé. Így a zsűrizetlen alkotások – megfelelő kontextusban – soha eddig nem tapasztalt nézettségre tehetnek

szert. Sok professzionális művész is él ezzel a stratégiával, és beépíti eszköztárába a – közösségi oldalakra született – mémek vizuális karakterjegeit.

Az alkalmazott grafikai elemek (betűk, számok, jelek, logók, piktogramok és ikonok) már Jasper Johns-nál is megjelennek témaként vagy építőelemként és a kortárs képzőművészetben szintén megtalálhatóak eszközként. Ezek között is vannak mém-jellegűek, pl. a betű- és számkarakterekből álló képek (hangulatjelek).

Az „üzenet” médiumok közötti transzformálása és utaztatása – bár más célból – a filmiparban is ismert jelenség. A transmedial storytelling kifejezés egy produkciós eljárást takar. Lényege, hogy egy történetet több médiumon keresztül ismerhet meg a néző. Pl. egy film az alapmű, ami regényen alapul (melyben többet megtudunk a történet háttéréről), és további kiegészítők, például képregény sorozat és számítógépes játék tartozik még a nagy történethez. Összegezve, a mű több médiumon keresztül ér el hozzánk. Ez a szemlélet azonban leginkább promóciós célokat szolgál (egy sztori hatékonyabb eladását), míg a mediális transzformáció fentebb fölvázolt folyamatában inkább maguk a médiumok játszik a főszerepet, és leginkább arra a jelenségre vonatkozik, amelyre Peter Weibel *Pittura Immedia* című tanulmányában utal (Weibel, 1995). Weibel, ebben az írásában átfogóan foglalkozott a huszadik századi festészet referenciakérdéseivel, és a lehetséges folytatás okán két fogalom köré csoportosította a saját magát referenciaként tekintő képalkotást: mediatizált és kontextualizált vizualitásra. A mediális transzformáció során folyamatosan változik a mű; tartalmilag és formailag is. Gesztusok tűnnek el, vagy éppen válnak jellé, magas művészeti idézetek változnak tömegkulturális üzenetté, és kommerciális karakterek pedig kult-ikonokká. Mindez pedig egy tágabb vizuális kontextusban történik, amelybe minden olyan médium beletartozik, amely a jelek vizuális technológiájának része. Ebben a szellemiségben, azaz az önmagát vizsgáló, és környezetére reflektáló festészet témájában ezután számos nemzetközi kiállítást rendeztek az ezredforduló körül. Csak néhány a listából:

Pittura Immedia 1995, Graz;

Troubleshot Painting 1999, Antwerpen;

Twisted 2000, Eindhoven;

Painting at the Edge of the World 2001, Minneapolis;

Urgent Painting 2002, Párizs;

Liebe Maler, male mir! 2002, Párizs – Bécs;

Painting Pictures: Painting and Media in the Digital Age 2003, Kunstmuseum, Wolfsburg;

Painting After Technology 2015, London, Tate Modern

Painting 2.0 – 2016 München és Bécs

A fentieknek megfelelően elkezdtem olyan alkotókkal foglalkozni, akiknél a festés szándékolt kapcsolatba kerül más médiumokkal. David Hockney-val például, aki polaroid képek és faxok fölhasználásával stimulálta a képeit, és a 2010-es évek elejétől pedig iPhone-nal és iPaddel is „festett” (Jonquet, 2010) (11. ábra). Néhány évvel ezelőtti kiállításán, David Hockney ezekkel az új eszközökkel festett képeit állította ki. Egy – a BBC-nek adott – interjújában kiemelte az új médiumok előnyös tulajdonságait: a frissességet és a terjeszthetőséget. A pop art művészei számára mindig érdekes a sokszorosítás és az egyediség kérdése, amely itt ráadásul a virtualitással is kiegészül, hiszen a kivetítőn megjelenő látvány efemer jelenség. Az új médiumok néhány évtizede szolgálnak a képzőművészek eszközéül, ill. „üzenetéül”, így még sokszor idegenkedünk tőlük, ám inkább az jellemző, hogy „fölvesszük a ritmust”, és beépítjük őket jellegzetes tulajdonságaikkal együtt hétköznapi és művészi világunkba egyaránt. Hockney is az új vizuális nyelvezetre koncentrált, mikor az éppen aktuális eszközökkel alkot. Az ő munkásságában különösen következetesen jelenik meg ez az igény, hiszen a festés mellett komoly elméleti kutatásokat folytatott, végigkövetve a festészet történetét, ha például a camera obscura-val kapcsolatos kijelentéseit nézzük.

A festészetre mint médiumra reflektált 2011-ben az Édentől Keletre című kiállítás is a Ludwig Múzeumban, ahol az egykori nyugati és keleti blokk fotórealista műalkotásait állították ki. Ennél az irányzatnál például pusztán nyelvként jelenik meg a valósághű ábrázolási mód, ahogy a művész szinte tautologikusan ismétli a fotókon megjelenő világot. Ez különösen a grafikai nyomatoknál nyilvánvaló, amelyek elkészítése

ténylegesen mechanikus folyamat, ráadásul repetitív technikákról van szó, amelyeknél a hagyományos értelemben vett eredetiség és egyediség is erőteljesen megkérdőjeleződik. A műalkotások tartalmi mondanivalója mellett számomra ezek a mediális vonatkozások (fotó – festészet, fotó – grafika) tették érdekessé a kiállítást.

Köztudott, hogy a nagy rendezők, mint Fellini vagy Greenaway képzőművészként is tevékenykedtek. 2011-ben, a Velencei Biennálén tett látogatásomkor megnéztem a Correr Múzeumban Julian Schnabel kiállítását, aki nemcsak képzőművész, hanem híres filmrendező is. Több kiállított képe print és festmény kombinációja, ami ugyan önmagában nem egyedülálló dolog a kortárs művészetben (például Arnulf Rainer vagy Nobuyoshi Araki fotófestményei), azonban Miral című filmjéről Joseph Airdo-nak adott interjúban ezt olvashatjuk: “Schnabel filmjei szorosan kötődnek képzőművészetéhez, és filmes munkássága festészete természetes folytatásának tekinthető.”⁷ Filmjeit tekintve nehéz eldönteni, hogy ezt pontosan mire értik, ám ha ez nem üres frázis, akkor érdemes komolyabban megvizsgálni, hogy milyen hatással vannak egymásra a filmjei és a festészete. A film mint alapanyag a festészeti témákhoz más művészeknél is fölmerül. Elég csak David Reedre gondolnunk, akit a mozi ihletett meg, amikor szélesvásznú formátumban festett képeket. Magyarországon Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes készítettek story-board-szerű kompozíciókat (12. ábra), Szépfalvi filmekből vett állóképeket használt festészetében, Czene Márta pedig a képregény és a montázs látványának kombinációjával jelenít meg filmsnitteket (13. ábra).

Dan Hays festészete (Brückner János is hivatkozott rá): digitális képek felbontását imitálja (14. ábra). Tájképeiről a monitorok képeihez hasonló látvány köszön vissza: a közeg – a glitches, roncsolt digitális látvány, a pixeles felbontású digitális kép – a látnivaló, nem pedig a fák és a hegyek. Ez az alkotói gondolkodásmód az impresszionizmusból már ismerős számunkra. Monet-éknál is a közeg a valódi főszereplő. Csak míg az impresszionista képen az atmoszféra a közeg, addig Haysnél a monitor képe.

⁷ <http://www.examiner.com/movie-in-phoenix/interview-director-julian-schnabel-miral>

A digitális látvány egy teljesen más megközelítésére, Flavio de Marco képeire témavezetőm, Somody Péter hívta föl a figyelmünket. Festészetében a PC monitorokon megjelenő WINDOWS panelek formavilágából merít, ill. annak sajátos esztétikáját dolgozza föl (15. ábra). Szokatlan és eredeti ötlet, pedig szinte banális, és éppen ez által magától értetődő ez a kapcsolása a számítógép és a festészet látványvilágának. Az egymásra halmozott panelek laza kompozíciója a régi faltagoló stukkók kései utódja. Hasonlóan a barokk murális alkotásokhoz, Flavio de Marco falképei is illuzionisztikusak. A mai kor emberének számára a virtuális valóság vizuális nyelvezete hasonlóan megszokott látvány, mint szentképek a középkor embereinek. Flavio de Marco vizuális nyelvezete helyenként teljesen letisztult, másutt a reklámgrafikákat idéző színes részletek jelennek meg, vagy akár festői gesztusok.

Az ezredfordulón tapasztalható jelenségek a hazai kortárs festészetben

A nyolcvanas évek transzavantgárd festészeti dominanciájával szemben a kilencvenes években a festészet mellett egyre fajsúlyosabb szerephez jutottak a technológiai médiumokkal létrehozott műalkotások. Sok festő fordult a videó, a print vagy a számítógépes képalkotás irányába, legalább kísérleti szándékkal (L. Molnár Mária, 2004).⁸

Predigitális festmények: számítógépes hatás, manuális kivitelezés

Bullás József, Mulasics László és más művészek már a nyolcvanas évek közepén meghívást kaptak festőként az MTA-SZTAKI által vezetett számítógépes grafikai

⁸ Itt meg kell említenünk, hogy a művészeti trendek változásában néhány társadalmi és technológiai változás is szerepet játszott: A kilencvenes évek elejétől nagymértékben elterjedt hazánkban sok olyan technológiai eszköz, amely korábban a művészek többsége számára elérhetetlen volt. A grafikák készítésére alkalmas számítógépek egy része például a 80-as évek közepéig COCOM-listán szerepelt, a sokszorosító grafikai eljárások pedig a rendszerváltásig politikai ellenőrzés alatt álltak. A kilencvenes évek technológiai boom korszak volt; az intenzív technológiai fejlődés csökkenő árakkal párosult a termelési volumen nagymértékű növekedése miatt. Az eredmény: minőségi technológiai eszközök elérhető áron (videó kamera, személyi számítógép, grafikai szoftverek).

kísérleteire egy pályázat keretén belül. Számítógépes alkotásaikból kiállítás is lett, az anyagot pedig Berlinbe is kivitték bemutatni. Bullás a kilencvenes évek elején már egy 3D animációs programban alkotott virtuális tereket és absztrakt kompozíciókat manuális festészetével párhuzamosan (Bullás, 2002). Ezekért a munkákért a linzi Ars Electronica kiállításon díjat is kapott. Ezzel együtt ő hosszabb távon megmaradt a festék és a vászon mellett, mert a számítógépes képalkotást önmagában túl közvetettnek és „ízetlennek” érezte; látványában pedig túldimenzionáltak. Hiányolta belőle a taktilitást, viszont inspirálta őt a virtuális látvány. Amúgy ez az ambivalencia – az optikai effektek alkotta virtuális látvány illúziója és a manuális, anyagba formált egyediség kettőssége – későbbi festészetére is jellemző (16. ábra). Szoboszlai János *techno szőnyegeknek* nevezte Bullás festményeit a Munkák 1989-2002 című katalógusában; utalva a manuálisan alkotott festményekre, amelyek számítógépes látványt idéznek, arra hasonlítanak: „*Festészete tehát számítógépes művészet ecsettel? Analóg techno? A digitális képfeldolgozás által dominált környezetre reflektáló, az érzéki-egyedi kép értékeit fenntartó hősiesség? [...] Az, hogy festészete számos helyen referál a digitális képre, az nem a kettő viszonyának megteremtéséről szól, hanem a kettő közös gyökeréről: a színek értékéről és minőségéről, a tér látszatát létrehozó technikáról és a szem természetéről.*” (Szoboszlai János, 2002)

A technológiai médiumok látványvilága más hazai festőket is inspirált a kilencvenes évektől. Braun András – Bulláshoz hasonlóan – manuálisan imitálta a technológiai képalkotás látványvilágát (17. ábra). A szofisztikált technikával, precízen megalkotott absztrakt festmények és kollázsok a fotogrammok, raszterpöttyös ofszetnyomatok, illetve a többrétegű, effektekkel tarkított számítógépes grafikák látványát idézik.

A rétegzettség a figurális festők művein is megjelenik a kilencvenes években. Koncz András figurális motívumokat kombinál ornamentikus mintákkal (18. ábra), Wächter Dénes pedig véletlenszerűen egymás mellé, alá illetve fölé festi a popkultúrából származó képi idézeteit (19. ábra). Koncz képein ez a rétegzettség olyan értelemben hierarchikus, hogy egyértelműen megkülönböztethetőek a magas és a tömegművészet motívumai egymástól, Wächternél viszont ez a különbség már nem érzékelhető; nála nincs hierarchiája a különböző forrásból származó látványelemeknek. Az viszont

mindkettőjükénél elmondható, hogy rétegzett képi motívumaik referenciája többnyire a technikai médiumok (fotó, reprodukció, plakát stb.) látványvilága, és maga a rétegzettség is a pop-artos (montázs, dekolázs) médiumidéző szellemiség része.

A kilencvenes évek (fotó)realista reneszánsza

A kilencvenes években a művészeti intézményrendszer működésének megváltozása hatással volt a képzőművészet trendjeire: például a képzőművész hallgatók anyagtámogatása elmaradt, emiatt költséges, nagy művek sem készülhettek, és megszűntek az állami rendszeres műtárgyvásárlások is, így a képzőművészek többnyire saját finanszírozásból hozták létre – általában méretben is kisebb alkotásaikat (Petrányi Zsolt, 1997). A látvány ezzel együtt – a korábban megszokott dimenziók híján – némileg háttérbe szorult a képzőművészetben a koncepcióval szemben. Fontos megkülönböztetni azokat a törekvéseket, ahol a képalkotás a dokumentáció eszköze, tehát egy koncepció illusztrációja; illetve azokat, ahol a képalkotás továbbra is a látvány bemutatására szolgál elsősorban, és nincsen külső konceptuális referenciája.

Több – eredetileg festőként végzett – fiatal képzőművész ebben az időben tért át a technológiai (intermédia/multimédia) eszközök használatára. Festmények helyett printeket, plakátokat készítettek, fotóztak vagy művészeti projekteket valósítottak meg (L. Molnár Mária, 2004). A festészetet technológiai médiumokkal felváltó művészek speciális csoportja voltak a „fényművészek”. A kissé talán líraian vagy patetikusan hangzó terminussal azokat a képzőművészeket jelölöm, akik közül sokan – általában valamilyen akadémikus vizuális képzettség birtokában – az underground zenei szcéna partijain VJ-ként (visual jockey) tevékenykedtek, és emellett digitális alkotásaikkal pedig képzőművészeti kiállításokon szerepeltek.⁹

⁹ Egyikük, Bordos László Zsolt, aki az underground hőskortól jelen van ebben a szcénában, mára pedig már, mint nemzetközileg is ismert video-mapping művész, tevékenykedik világszerte. Ő festőként indult, ám művészi kifejezésmódját a digitális vizualitás eszközeivel sikerült kiteljesítenie. A vele készített interjúban egy olyan fényművészetről beszél, amelynek gyökerei Kepes Györgytől és Moholy-Nagy Lászlótól indultak. Vö. Lucza Zsigmond: Interjú Bordos László Zsolttal. 2015. november 27. ld. Mellékletek

Ezzel párhuzamosan, a kilencvenes évek második felében nemzetközileg – és itthon is – felerősödött a figurális illetve a fotórealista festészet iránti érdeklődés, és megjelent egy olyan irányzat is, amely a festészet más médiumokkal való viszonyára fókuszált, és erőteljesen jellemző volt rá a mediális transzformáció.

A figurális/fotórealista festészet ezredvégi reneszánszának itthon piaci okai is voltak. A kialakult hazai for profit galériás rendszerben a festmények egyszerűen piacképesebbnak bizonyultak az installációknál és videóknál, így ez a tény plusz felhajtóerőt biztosított a festészet számára a szintén kedvező nemzetközi trendek mellett.

Általában a (figurális) festészet ekkor megint nagyobb szerephez jutott, mint a korábbi években. A Képzőművészeti Főiskolán a rendszerváltozáskor bevezetett „forradalmi” reformok: a hagyományos „akadémista” képzőiskola háttérbe szorítása, öreg mesterek nyugdíjazása, a művészeti anatómia oktatás ideiglenes elvetése, és más hasonló – általában a nyugati művészet trendjeit követő – döntések nem minden esetben bizonyultak megalapozottnak. Nyilván, a hazai neoavantgárd képzőművészek meghívása oktatónak, majd az Intermédia Tanszék megalapítása progresszív irányba lendítette a képzőművészeti oktatást, ám korszerű technológiai eszközpark és megfelelő anyagi háttér híján, a tradicionálisan magas szintű akadémista technikai tudáson kívül nem sok más maradt, ami versenyképes értéket jelentett a művészeti oktatásban a sokkal gazdagabb és fejlettebb infrastruktúrájú nyugati képzőművészeti egyetemekkel szemben. Igaz, hogy pont ez a tudás a rendszerváltozás éveiben egyáltalán nem volt releváns érték a keleti blokk művészete iránt érdeklődő nyugati szemeknek. Inkább a politikai és társadalmi kérdéseket vizsgáló képzőművészet örvendett népszerűségnek. A kilencvenes évek közepétől aztán megint nagyobb szerepet kaptak a hazai képzőművészeti oktatásban a tradicionális készségek, de legalábbis alternatívaként jelen voltak a progresszívebbnek tekintett installációs, performansz- és intermédia művészet mellett. Az újabb festőgeneráció azonban már merőben máshogy látta a világot a videó- és számítógépes játékok, monitor és vizuális reklámdömping közegében, mint az idősebb kollégáik. Emellett náluk erősen jelentkezik egy olyan igény is, hogy a tudomány és a művészetfilozófia segítségével kontextusba helyezték, és legitimálják a festést a kortárs művészetben; illetve feloldják a korábbi konfrontációt az intermédia művészettel. Az

ezredforduló képzőművészetében amúgy is jellemző trend volt a művészet és a tudomány illetve a technológia kapcsolatának vizsgálata, amire jó példák a Múcsarnokban ekkoriban rendezett *A pillangó hatás* (Múcsarnok, 1996) vagy később a *Látás* (Múcsarnok, 2002) című kiállítások. A fiatal festők Peter Weibel, Vilém Flusser és Roland Barthes műveit, vagy éppen a látás biológiai folyamatát tanulmányozták festészeti programjukhoz elméleti forrásul, hogy aztán az így kialakult korszerű koncepciójukat a tradicionális festészet médiumában demonstrálják.¹⁰

A kilencvenes évek második felének képzőművészeti trendjeit felmutató kiállítás volt 2000 nyarán a Múcsarnokban Petrányi Zsolt által rendezett *Áthallás* című csoportos kiállítás. Petrányi a kiállítás katalógus-szövegében (Petrányi Zsolt, 2000) frappánsan összefoglalja az akkor végéhez érő kilencvenes évek hazai kortárs képzőművészetének lényegi vonásait: Szerinte kultúra és a tudomány ágazatainak megújítása sokszor egy másik, tehát külső diszciplína segítségével valósul meg. „A képzőművészetben a műfaji és tartalmi nyitottság az évezred utolsó évtizedének arculatát adta. [...] az irányadó eszmék megszűnésével a művészetek a megújulás lehetőségét kevésbé a filozófiai állásfoglalásban, mint inkább a formai sokoldalúságban ismerik fel. A határok felszabadításával járt e folyamat, ami az alkotás tartalmi felfrissüléséhez is vezetett. Ennek következtében az utóbbi években kiemelt jelentőségűvé vált a médium kérdése, ami egyaránt vonatkozott a telekommunikáció formáinak művészeti alkalmazására és a műfajok sajátosságainak újraértelmezésére.” (Petrányi, 2000. 6.). Kiemelte még, hogy a popkultúra és a reklámok közérthető nyelvezte alkalmas eszköz lehet a képzőművészet elszigeteltségének feloldásához, szélesebb társadalmi elfogadottságához. A kiállítás szemléleti alapja tehát a pop-kultúra volt, és olyan fiatal művészek vettek benne részt, akik a tömegkultúra ikonjait, eszköztárát és képformáit felhasználva közelítettek a művészeti kérdésekhez. (Petrányi, 2000. 7.). A festészet erősödő jelenlétére Petrányi is fölfigyelt. Nem véletlen, hogy ennek megfelelően a kiállítás alkotóinak közel harmada festő volt. A festészet szerepét a kép médiumainak sokoldalú vizsgálatában, és a technológiai médiumok valóságának a tradicionális festészeti eszközökkel való újraértelmezésében látta. (Petrányi, 2000). A kiállításon részt vevő festők közül Király

¹⁰ Vö. Lucza Zsigmond: Skype-interjú Kupcsik Adriánnal. 2015. november 27. ld. Mellékletek

András saját számítógépes printekről készített olajfestményeket (20. ábra). Kupcsik Adrián a populáris média képeit használta forrásként, és a technológiai médiumok képi effektjeit és jellegzetes torzításait transzformálta olajfestménnyé. A. Nagy Gábor a felismerhetőség határán túlra nagyított pixeles képeket festett meg olajban. A forrásul szolgáló képeket amúgy divatmagazinokból választotta festményeihez. Iski Kocsis Tibor amatőr fotókról festett fotórealista festményeket, amelyek témája random, „lényegtelen”. Bár Petrányi már a projekt-művészet kategóriájába sorolta Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes story-boardjait, ezek a művek is a festészet tágabb halmazába tartoztak, ám a film kimerevített képei – megint csak festménnyé transzformálva – a szöveges kiegészítésekkel időbelivé és irodalmivá váltak (Petrányi, 2000).

Az új festői látásmód párosulva a tradicionális készségekkel, és az immár könnyen hozzáférhető technológiai segédeszközökkel (projektor, grafikai szoftverek stb.) az ezredfordulós technicista kultfilmek illetve cyberfilozófia hatása alá kerülve létrehozta a technorealista jelenséget a festészetben. Az egységes irányzatnak nem tekinthető figurális festészeti hullámot Hornyik Sándor nevezte el technorealizmusnak¹¹ a kétezres évek elején (Hornyik, 2003). 2003-ban és 2004-ben a Műértőben hosszan tartó vita is zajlott a jelenségről, és még ugyanabban az évben Petrányi Zsolt *Technoreál – Egy vita margójára* címmel rendezett kiállítást a dunaujvárosi ICA kiállítóterében.¹²

Technorealizmus

A kifejezést Hornyik Sándor alapvetően azokra a festőkre alkalmazta, akik festészetükben a technológiai médiumokra reflektáltak. A technorealisták többnyire a popkultúrából: a mainstream filmek, képregények, reklámok világából merítették képeiket, illetve ezt a látványvilágot remixelték. Leginkább Kupcsik Adrián (21. ábra),

¹¹ A technorealizmus kifejezés angol formája (technorealism) a kilencvenes évek végén született, és eredetileg a technooptimista illetve technofób szélsőségek közti racionális attitűdöt definiálja. Bővebben: <http://www.technorealism.org/faq.html> Hornyik Sándor a kifejezést először a *Műértőben* közölt cikkében alkalmazta a fiatal hazai festők egy csoportjára (Hornyik, 2003). Később, az *Idegenek egy bűnös városban* című könyvében pontosan megadja a fogalom eredeti etimológiáját (Hornyik, 2011. 117.o. 273-as jegyzet).

¹² <http://artportal.hu/program/kiallitas/20040723/technoreal----egy-vita-margojara---kollektiv-festeszeti-kiallitas-5391>

Király András, Györffy László (22. ábra), Cseke Szilárd (23. ábra), Ghyczy Dénes és Adorján Attila akkori festészetét hozta összefüggésbe a fenti kifejezéssel, szemben a naturalistaként titulált László Dániel, Lőrincz Tamás, Kovács Lehel és Szabó Ábel – azaz a Sensaria Társaság – festészetével. A többi realista, illetve fotorealista műveket alkotókat, például Lajta Gábort, Nyári Istvánt, Méhes Lórántot, Konkoly Gyulát, Károlyi Zsigmondot, Iski Kocsis Tibort, Tamási Klaudiát és Szóló Ákost pedig a naturalista-technorealista pólusok között húzódó képzeletbeli tengelyen helyezte el (Hornyik Sándor, 2011. 117-188.). Ő a technorealista festészet gyökereit nem a klasszikus 19. századi realizmusban látta, hanem az 1960-70-es évek hiperrealizmusában, amelynek fotóalapú realizmusához képest a technorealizmus a digitális képalkotásra épül, és annak effektjeivel (blur, pixel) operál (Hornyik, 2011. 148). A Sensaria Társaság festőinek naturalizmusát ehhez képest inkább „az átértett hagyomány, a megélt tapasztalat és a materiális gyönyöre” jellemzi szerinte (Hornyik, 2011. 149), és a természettudomány eszköztárából egy találó metaforával, az „embodied mind”¹³ kifejezést alkalmazta velük kapcsolatban, majd rögtön a visual studies kritikájában megjelenő „disembodied image”¹⁴ kifejezéssel állította szembe. A „megtestesült elme” és a „testetlen képek” oppozíciója azért is figyelemre méltó, mert a „Technorealizmus vita” során is megjelent hasonló szembeállítás: a Bordács-Kollár szerzőpáros cikkében a „festőkéz sajátos ritmusú izommunkáját” (Lajta Gábor, 2003) állította szembe az emberi tudattal, amelyet Daniel Dennett felhasználói interface-nek nevezett, és amelynek képei inkább hasonlítanak a számítógép monitorjának anyagtalan képeihez, mint a festményekhez. Náluk már a címben is megtalálható a techné/techno dichotómia, azaz a festés materiális, mesterségbeli mivoltának és a technológiai médiumok anyagtalanságának a szembeállítása (Bordács Andrea, Kollár József, 2004).¹⁵ Ez persze nem azt jelenti, hogy a naturalisták ne dolgoznának fotó után, vagy, hogy a technorealisták pedig csak testetlen képek gépies festői reprodukálását végeznék (bár erre is vannak példák!).

¹³ „Testet öltött elme”. A természettudományos kifejezés, amely az elmét a biológiai test részeként értelmezi (Hornyik, 2011. 149.). Hornyik ezzel a metaforával utal a Sensaria naturalista festészetének szenzuális-taktilis-materiális jellegére.

¹⁴ A visual studies bírálói „a testetlen vagy inkább anyagtalan kép kultuszával vádolták meg az új képtudomány képviselőit (Hornyik, 2011. 149.).

¹⁵ Ez a kettősség Aknaiánál is címmé vált. Ld. „A képtermészet kétféle logikája” (Aknai Katalin, 2004. 6.).

Egyszerűen arról van szó, hogy a technorealista festészet előszeretettel alkalmaz filmből, reklámból vagy más konzummédiából származó látványt, kompozíciót és effekteket, míg a naturalistákra a klasszikus festészeti hagyományok és a természet utáni látvány jellemző. Természetesen van átjárás a két irányzat között, de alapvetően megállapítható, hogy a technorealista festészet szkeptikusabban viszonyul a „természetes” látványhoz, és inkább közvetett – technológiai médiumok által közvetített – képekből építkezik (Hornyik, 2011. 153.). A techné és a techno kombinációjára Cseke Szilárd „kiborgerdőit” elemezte Hornyik, amelyeknél a festmények felépítése és a látvány egyaránt összetett. Látványuk távolabbról a manipulált, digitális fotókra hasonlít (hiszen egy ilyen fotó a modell), közelről viszont a felület faktúrája és a különböző technikával felvitt rétegek, hol informel, hol pointillista, hol pedig fotórealista foltjai tárulnak a néző elé: „a zöld foltok nem pixelekre esnek szét, hanem finom ecsetvonásokká szerveződnek” (Hornyik, 2011. 162.). A téma másodlagos, a hangsúly a technikai összetettség általi izgalmas – hol széteső, hol pedig összeálló – látványra tolódik át, miközben a festészetben jártas szemlélő a legkülönbözőbb festészettörténeti reminiscenciákat éli meg a kép láttán (Hornyik, 2011, 161.).

A technorealista festők pop-os témáira különféle magyarázatokkal szolgáltak a művészek és az elméleti szakemberek. Petrányi Zsolt a popkultúra közérthetőségében eszközt látott arra, hogy a művészet a társadalom szélesebb rétegeit szólíthassa meg, másrészt a média analízisével a képzőművészet vizuális kommunikációja előtt is új utak nyíltak (Petrányi, 2000). Hornyik Sándor, Cseke Szilárd Élménycentrum című kiállításának (Vadnai Galéria, 2001) egyik képe¹⁶ kapcsán asszociált Uma Thurmanre, és gyanúja szerint „a kilencvenes évek második felének festői »boom«-ja egybeesik a Pulp Fiction és Tarantino kultuszával.” (Hornyik, 2011. 163.). Kiemelte a film nagyon szuggesztív, „hol dizájnos, hol brutális”, high-tech naturalista látványvilágát, amelyben Tarantino „egészen szemtelenül és nagyon kreatívan újrameveri” a filmtörténet (Marlene Dietrich, francia film noir, hongkongi akciófilmek) és saját korának (profli boks, divat, szado-mazo, maffia, bérgyilkosok, drogdílerok, retro éttermek, gyorsétkezdék, junk

¹⁶ Cseke Szilárd: Néha még a várakozás is olyan jó, mint az amire várakozom, 2000, olaj, vászon, 35,5x25,5cm.

culture stb.) vizuális kultúráját (Hornyik, 2011. 163.). Az Élménycentrum című kiállítás festményei és a Tarantino filmek közös pontja a vizuális effekteket előtérbe állító kreatív remix, mivel Cseke divatmagazinokból talált fotókat használt pasztózan megfestett képeihez, és talált képregény-szövegeket írt rájuk (Hornyik, 2011. 163-164.).

Kupcsik Adriántól egy vele készített interjú során kaptam választ arra, hogy miért a popkultúra témái jelentek meg az akkori – technorealista – képein.¹⁷ Mivel azokon a festményeken a technológiai médiumok effektjei játszották a főszerepet, – tehát a tévé szemcsés képe, a VHS videó elmosódottsága – a forrásul használt fotók témájának banálisnak és egyszerűnek kellett lennie ahhoz, hogy a festő elkerülje a jelentéshalmazást, és a mediális hangsúly megmaradjon. Mi számít banális és egyszerű képnek? Például a média (tévé, reklámok, filmek) vizuális szövetként körülöttünk lévő képfolyama. Ebből a forrásból fotózta képeit Kupcsik. A témájukban tipikus és ikonikus médiaképek garantáltan pop-os, kommersz kompozícióit olajfestménnyé transzformálva maga az effekt, azaz elmosódott vagy éppen szemcsés látvány vált festményei valódi témájává. Amúgy a popkultúra önmagában is erős hatást gyakorolt őrá ekkoriban,¹⁸ és ez teljesen egybehangzik Petrányinak azzal a meglátással, hogy az Áthallások című kiállítás, és általában az akkori fiatal képzőművészek szemléleti alapjának a pop-ot tekinthetjük (Petrányi Zsolt, 2000).

2003-ban a Várfook Galériában rendezett kiállítást Készman József *ClipART - A Photoshop rajongói* címmel, a galéria hat – egymástól teljesen különböző stílusú – festőjének (Csáki László, Csurka Eszter, Györffy László, Király András, Nagy Gabriella, Nyári István). A kiállításon festmények egyedüli közös vonása az volt, hogy megalkotásukhoz valamilyen formában felhasználták a művészek a Photoshop nevű grafikai program effektjeit (Földes András, 2003). A kiállítás nem aratott hangos sikert a kritikusok körében, akik nem igazán tudtak mit kezdeni a szokatlan társítással, és nem lett népszerű a technofil érdeklődők között sem, hiszen nem látványos számítógépes grafikákat találtak a kiállításon, hanem „csak” olajfestményeket, amelyeken a grafikai programok jól ismert szűrőinek festői adaptációját láthatták. A kiállítás tulajdonképpen

¹⁷ Lucza Zsigmond: Skype-interjú Kupcsik Adriánnal. 2015. november 27. ld. Mellékletek

¹⁸ Lásd ugyanott.

témája éppen ez a tanácstalanság: a digitális látvány és a festészet ötvözési kísérletei, útkeresés, a festészet újjászületése iránti törekvés. Földes András ajánlója – amelyet az *Index* online magazin kultúra rovatába írt – jól érzékelteti azokat a problémákat, amelyek a festészet művelőit az ezredfordulón foglalkoztatták. Az új médiumok mindig is új kihívások elé állították a festészetet, amely különös harapófogóba került: míg korábban a fényképezés megjelenése a realizmus irányából jelentett kihívást, addig az ezredfordulón elterjedő grafikai szoftverek az absztrakció folyamatait tették gépiesen egyszerűvé. A talaját vesztett festészetnek pedig időre van szüksége, hogy kiforrja magát, ám Földes optimista: szerinte a festészetnek korábban is jót tettek az efféle próbák, és – bár egyelőre várni kell – csak idő kérdése, hogy a technológiai médiumok által kikristályosodjanak a festészet újabb útjai (Földes András, 2003).

A technorealizmus-vita

A körvonalazódó festészeti trend a kétezres évek elején már akkora hangsúllyal volt jelen a hazai képzőművészeti életben, hogy elméleti reflexiójára egyre nagyobb igény támadt, ám – lévén, hogy egy kiforratlan és korántsem egységes jelenségről volt szó – a teoretikusok nehezen találtak rajta fogást. A *Műértő* 2003. júniusi számában Aknai Katalin írt a Magyarországon akkor új „markáns trend”-ként titulált jelenségről: a technológiai boom által inspirált, figurális festészeztől, nem éppen elismerő hangon (Aknai, 2003). Elsősorban az érzéki-retinális élményeket hiányolta a szerinte nagy általánosságban a tömegkultúra csatornáiból inspirálódott és az allegorikus festészet megoldókulcsaival egyszerűen dekódolható képekből, amelyeket uniformizált fotórealista stílusuk és a kivitelezésük vitatható festészeti minősége miatt is bírált.

A szeptemberi számban Rieder Gábor reflektált Aknai helyzetképre (Rieder, 2003). Kihangsúlyozta pozitív véleményét az új fotórealista jelenséggel kapcsolatban, továbbá kiemelte annak piaci sikerét, és a STRABAG pályázaton nyert díjakat, amely tény a szakmai sikert támasztotta alá, és amit már Aknai is említett cikkében. Rieder az új fotórealista festészet kritika általi kedvezőtlen megítélését a modernista elitizmus népszerűségétől való viszolygásával magyarázta, és „*paradigmaváltással járó befogadói*

stratégia és attitűdváltás”-ként értelmezte a fotórealista látvány visszatérését a képzőművészeti kánonba. Szerinte a műkereskedelem a műkritikusoknál érzékenyebben reagált erre a paradigmaváltásra és jobban felismerte a populáris, látvány utáni festészet helyét a kortárs multipoláris képzőművészeti kínálat spektrumán. A mimetikus művészet népszerűségét pedig pont a „szemnek hízelgő képek” érzékiségében látta, amelyből a kritika hiányolta az intellektuális értéket. Aknai kritikus utalását az allegorizáló festészeti olvasatról azzal magyarázta, hogy a modernista és neoavantgárd szemlélet – a romantikus hagyományt folytatva – többre értékeli a szimbólumot az allegóriával szemben. Paul de Manra utalva jelezte, hogy a széthullott posztmodern létben az allegória őszintébb tolmács, mint az eszményi fogalmak után loholó, a valóságot otrombán leegyszerűsítő szimbólum. Ezzel együtt Rieder az allegorikus értelmezés helyett a cut&paste szellemiség random mixelését és idézet-kombinációit értelmezni kívánó befogadó számára „az értelmezés lezárhatatlan körein való intellektuális száguldás”-t, és – néhány esetben – az ironia irányát javasolta.

Még ugyanabban a számban – sőt egyenesen Rieder cikkje alatt – megjelent Aknai válasza *Generációs vita(?)* címen; utalva az előbbi írás alcímére (Generációs olvasatok a mai fotórealizmusra), aki szemmel láthatóan zokon vette, hogy a fiatal kolléga generációs vitaként, (neo)avantgárd – posztmodern szembenállásként értelmezte a kérdéskört, pedig ő ugyanúgy arra kérdezett rá, hogy miért szerethetőek ezek a festmények. Bírálata a „tévé vagy a fotó fátylán keresztül reflexszerűen ismert” (a cikk végén „unalomig ismert”) képeket érte; és megfoghatóságot. illetve „a megvalósítás egyéni, mással össze nem keverhető, egyszóval festői megoldásait” kérte számon ezeken a festményeken (Aknai, 2003).

A következő számban Hornyik Sándor reagált az Aknai és Rieder között kialakult vitára,¹⁹ amely szerinte „inkább az értelmezés elméletéről, mint a festészet gyakorlatáról szól” (Hornyik, 2003). Ő a vitában modern–posztmodern illetve allegória–szimbólum ellentétek felmerülését „a technorealizmus befogadásához szükséges adekvát értelmezési stratégia” hiányával magyarázta. A realizmus fogalma kapcsán Norman Brysonra utalva kiemelte a leképezés kontextusának fontosságát a realizmus valóság-hű látványa mellett.

¹⁹ Itt használta először a technorealizmus kifejezést a fiatalabb, technósabb festők műveire.

Király András, Iski Kocsis Tibor, Kupcsik Adrián és Győrffy László művészetét technorealistának nevezte, amely kifejezést a zenei és a tudományos „techno” asszociációjaként szerencsésebb és találóbb elnevezésnek tartott, mint például az Aknai által használt akadémikus hiperrealizmust. Hornyik az új trend festményeinek értelmezéséhez a Panofsky-féle rejtvényfejtés helyett Svetlana Alpers által Vermeer festészeténél használt módszerét – az adott kor vizuális kultúrájának vizsgálatát – ajánlotta kulcsnak („Vermeer elsősorban nem mondani akart valamit, hanem láttatni”). A fő kérdést pedig abban látta, hogy az új festészeti trend képviselői „tudnak-e valami újat és revelatívát mondani a festészet tradicionális nyelvén az ezredforduló digitális képkultúrájáról”, a filmhez és a videóhoz képest.

Novemberben két újabb vélemény is gazdagította a kialakult vitát. Az elsőben Mélyi József Greenberg giccsdefinícióját hasonlította a technorealista művészeket érő leggyakoribb kritikával: „a hatás lép a tartalom helyébe, ez pótolja a szubsztanciát” (Mélyi, 2003). Eszerint ő még mindig fontosnak tartotta a hatás kontra lényeg avantgárd ellentétpár vizsgálatát, amihez két előfeltételt támasztott: egyrészt a technorealista festészet történetének megírását, másrészt annak vizsgálatát, hogy milyen esélye van az új irányzatnak a technológiai médiumokkal szemben. Mélyi felvetette azt a lehetőséget is, hogy „egykor festőnek tanult művészek műfaji korlátok közt vergődnek”. A piaci tényezőről szólva pedig a közönség és a piac igényeit kielégítő, kisebb ellenállás irányába csábuló festőkről írt, tehát nem éppen nevezhető pozitívnak az új trendről alkotott véleménye, mint ahogy általában a hazai műkritikáról vagy a kortárs művészet média-megjelenéséről sem.

A novemberi számban a másik cikket Sturcz János írta a vitához (Sturcz, 2003). Ő nemzetközi összevetésben is speciálisnak tartotta a hazai festészetben a realizmus újjáéledését, és úgy látta, hogy az előtte szólók nemigen tudtak mit kezdeni a jelenséggel, teória hiányában. Az akadémikus hiperrealizmus kifejezést nem találta helyénvalónak, mivel a szóban forgó – szerteágazó és nagyon különböző értékeket felmutató – festészeti trend korántsem uniformizálható egy stílusra, másrészt a hiperrealizmus is csak néhány festő (Nyári István, Birkás Ákos, Méhes Lóránt) esetében megfelelő elnevezés. A továbbiakban konkrét festőkkel példázott kategóriákra és

irányzatokra bontotta a széles spektrumú az Aknai által „markáns trend”-nek nevezett realista festészeti jelenséget, úgymint: metafizikus realizmus (Szűcs Attila), posztmodern, historizáló szürrealizmus (Kósa János), történeti realizmus (Hajdú Kinga), technorealizmus (Hornyik után, Győrffy Lászlóra és Kupcsik Adriánra), posztpoprealizmus (Szépfalvi Ágnes) és absztrakt expresszionisztikus realizmus (Baranyai Levente). Ezután aszerint választotta külön a festőket, hogy azok - alapvetően fotókból kiindulva – miként tematizálták a látványt, milyen forrásokból használtak fényképeket, és hogyan alakították át (pl. digitális manipuláció) azokat. A szortírozást folytatva azt is megvizsgálta, hogy miként viszonyultak a felsorolt festők a kortárs művészethez, a teóriához, és a hagyományhoz. Kategóriái alapján már tényleg különféle és egymástól akár nagyban eltérő művészi attitűdök tűnnek fel a kortárs realista festészet spektrumán, amelyet Sturcz semmiképpen nem tartott „puszta látványon alapuló, bájos naturalizmus (Rieder)”-nak, sokkal inkább „konceptualitáson átszűrt festészetnek”, amelyben a manuális felkészültség is fontos szerephez jut a koncepció mellett. Félreértésnek tartotta azt az állítást is, hogy a festészetnek bármiféle önigazolásra volna szüksége a technológiai médiumok korában. Szerinte a vizsgált festészeti jelenség szemléletére „nem a médium-, hanem a témacentrikusság jellemző, ezért a kortárs jelleget a szellemi problémakör határozza meg”. Másrészt felsorolta a festészet mint médium azon tulajdonságait (anyaghasználat, érzékiség, vizuális-taktilis kvalitások), amelyeket „a fényvel létrehozott képek nem tudnak elérni, imitálni”. A realista festészet visszatérését ő elsősorban nem piaci trendekkel magyarázta; hanem egyfajta „rejtett paradigmaváltási igény”-nyel, amely az „anakronisztikus modernista akadémizmus” és a „posztmodern válság” helyett keres alternatív utakat. Végül – a palettát mintegy kiegészítve – felhívta a figyelmet a Sensaria körre („Filp Csaba, Horváth Krisztián, Kondor Attila, László Dániel, Lőrincz Tamás, Kovács Lehel és társaik”), akiket „radikális neokonzervatív” jelzővel helyezte el a hazai realista festészeti spektrumon. Ez a kör abban különbözött lényegesen a többi újrealista festőtől, hogy realizmusuk alapját nem a fotó, vagy más technológiai médium látványvilága képezte, hanem a természeti látvány (táj, élő modell stb.), és festészeti technikájukban is konzervatívan követték a klasszikus elődöket. Mindezt a kortárs festészet és teória ismeretében tették.

A következő számban Sinkó István képzőművész és művészeti író közölt cikket a vitához (Sinkó, 2003). Úgy tűnik, ennek a vitának a koreográfiájába szervesen beletartozott a korábban szólóknak kiosztott kezdő jobbhorog, azaz, hogy az újabb vitázó többé-kevésbé csípős kritikát mondott az addigi résztvevők véleményére, mielőtt kifejtette téziseit. Sinkó is úgy kezdte sorait, hogy álvitának nevezte a kialakult diskurzust, és a fotórealizmus mellett újabb két elnevezést bevezetett a vitatott festészeti trend amúgy is szaporodó kategóriái közé: a neohiperrealizmust és konceptrealizmust. Szerinte a „művészetelmélet jeles képviselői” csak megkésve ismerték fel azt a tény, hogy a nemzetközi figuratív trend a festészetben már 1989 és 1995 között begyűrűzött hozzánk is, mégpedig az 1989-es Cernus kiállítással kezdődően. A nyolcvanas évek második felétől jellemző nemzetközi példának Fischlt, Tansey-t, Kitajt, Lucien Freudot, Hockney-t, Wyeth-t, Saville-t, Paula Regot és Arikhát említette, illetve utalt Chuck Close 2003-as velencei biennálén kiállított, képpontokból álló, nagyméretű portréjára, amelyen a pixeleket „gesztusszerű színfoltként” festette meg a híres hiperrealista művész. Cernus 1989-es, majd 1999-es Múcsarnok-béli kiállítása mellett még Méhes László és Konkoly Gyula kiállítása, illetve az utóbbi hazatelepődése is hatással volt a hazai realista trend megerősödésére, amire a rossz emlékű szocreál festészet kellemetlen emléke óta nemigen akadt példa. Sinkó a fiatalabb festőgeneráció figurativitásánál (Király, Kupcsik, Szűcs), sőt még Károlyi Zsigmond és Birkás Ákos stílusbeli élesváltásánál is leginkább Gerhard Richter hatását emelte ki, a konceptuális realizmus hazai megjelenését pedig részben azzal magyarázta, hogy a digitális művészet az itthoni galériákban akkoriban még nem volt annyira piacképes és minőségileg elmaradt a nyugati színvonaltól, így alapvetően ennek helyét töltötte be az újrealista festészet. Megemlítette a Sensaria kör „retrólázadóit” is, akik fotók helyett természet után, tanulmányok segítségével festettek; és magyarországi festészeti hagyományokkal nem rendelkező – klasszicista, manierista – előképeket követtek. Némileg szkeptikus volt amiatt, hogy a tanulmánytól képig tartó hosszú utat miként járják majd be. Sinkó amúgy igazoltnak látta a fotó utáni festést, és ezzel kapcsolatban David Hockney Titkos tudás című könyvét is megemlíti, de szerinte a „merészen – ám ügyetlenül – megfestett”, fotórealista festmények elkedvetlenítik a hozzáértőket. A konceptuális realizmust, azaz a

digitális látvány és a hagyományos festészet „keverését” kibúvónak tartotta Sinkó, a cikk végén pedig fölírta a hazai realizmus visszatérésével kapcsolatban: az nem hazai hagyományokat követ, hanem német és angol példákat.

A következő hozzászólást Lajta Gábor festőművész írta (Lajta, 2004). Szerinte a kilencvenes évek közepétől visszatértek a művészetbe a korábban száműzött témák és az elbeszélés. A folyamat már a transzavantgárd játékosságával elkezdődött, majd egy hagyománytisztelő – elsősorban tisztán a látásra és a látványra rákérdező – festészettel folytatódott. A festészet printtel és számítógépes grafikával szembeni létjogosultságát Hockney, Freud, Bacon, Balthus és Csernus képeivel támasztotta alá, és „kisebbrendűségi pszichózis”-ként értelmezte „a festészet állandó öndeklarálási kényszerét”. Mint festő, leírta, hogy az „optikai illúziót ad a világról, de tárgy is, amely a világ anyagából készült”. A videó, a film és a fotó műfaját különválasztotta a festészettől, de inspirációként számolt vele, és a számítógépes grafikát a montázshoz hasonlóan a festészet „rokonának” tekintette, viszont hiányolta belőle az anyagiságot és a „festőkész sajátos ritmusú izommunkáját”. Az új realistákat két csoportra osztotta: fotó és látvány után festőkre, néhány sorral később pedig optikai látásmódú illetve a képi fantáziát az illúzió elébe helyező művészekre. Az új realista festészetre nézve a legnagyobb kihívást abban látta, hogy az „kidolgozza-e majd újra a saját nyelvét”. A korábbi stílusaihoz való visszanyúlás példáit ötletszerűnek és félig gondoltnak vélte. Az új, látvány elsőbbségét hangsúlyozó festészetből pont „a látvány személyes megtapasztalását” hiányolta. Cikke végén hivatkozott 1995-ben közzétett írására R. B. Kitajrról és a figuratív festészetről, amely akkor visszhang nélkül maradt, viszont évekkel később az újrealizmusban igazolást nyert (Lajta, 1995). Ő korainak tartotta megírni a technorealizmus történetét, mert úgy érezte, hogy a jelenség még nem teljesedett ki igazán.

A vitát ugyanazon az oldalon Petrányi Zsolt folytatta, aki pozitívan fogadta a kialakult szakmai vitát (Petrányi, 2004). Ő a jelenséget azonban nem szűkítette le a festészet műfajára, hanem éppen „egy korból adódó egyetemes trend”-nek tekintette. Szerinte a folyamat középpontjában a médiakritika áll, és történelmi előzménye pedig (többek

között) a pop-art, amely stílusban szintén fontos szerepet játszott „a realizmus, a médiareflexió és a kritika”. A „technorealista iskolát” ő a pop-art utódjának, hasonló érdeklődésű, egymástól független alkotók laza csoportjának tartotta, és a médiakritikát a technológiai eszközök megújulásának reakciójaként értelmezte. Kupcsik Adrián VHS látványú popfestményei mellé médiakritikus példaként sorolta Iski Kocsis Tibor és Barakonyi Zsombor akkori fotóit, Szabó Dezső Black Box sorozatát (amelyen a médiából jól ismert látványt modellezte házilag a művész), Beöthy Balázs és Szegedy-Maszák Zoltán kutatásait a digitális média karakterisztikumairól, és végül Szacsva y Pál ipari kamerával készült műveit, illetve a digitális kép kivetítésének lefotózásával készült alkotásait. Ettől a látásmódtól eltérőnek tartotta Hajdú Kinga, és Kósa János festészetét. A szerinte tehát általánosan – nemzetközileg és műfajtól függetlenül – jelenlévő jelenség háttérben egy látványos technológiai fejlődés állt, amelynek reakciója a médiarefektív művészeti attitűd. Petrányi egyetértett Sinkó Istvánnal abban, hogy a figuratív festészet népszerűvé vált a kilencvenes évek második felétől, ám ennek a figuratív festészetnek a forrásai és témája nem szűkíthető le, nem mosható egybe csupán a médiaorientációval. Ezért a Sturcz János által bevezetett „konceptuális realizmus” elnevezést találónak érezte a jelenség figurális festészeti vonulatainak meghatározásához. Véleménye szerint a vitában vizsgált jelenség mellett azért más fontos tendenciák is megfigyelhetők, amelyekről azonban nem, vagy sokkal kevésbé folyt szakmai diskurzus. Példaként említette a lírai absztrakciót, illetve Peter Halley, Gary Hume, Ross Bleckner, Philip Taaffe festőművészeket. Ez az irányzat a koncepció mellett az érzékiségre is nagy hangsúlyt fektetett, és az esztétikai kategóriák újszerű definiálására törekedett. A kissé egyoldalúan előtérbe került technorealista trend ellenpontosására, a lírai absztrakció hazai képviselőinek (Bernát András, Braun András, Bullás József, Ernszt András, Mulasics László, Somody Péter és Wolsky András) műveiből rendezték meg Petrányiéék 2003-ban a Cím nélkül című tárlatot a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben.

A februári számban Bordács Andrea és Kollár József szerzőpáros cikkével folytatódott a vita (Bordács–Kollár, 2004). A cím jól érzékeltette azt a két tényezőt, amelyek az addigi vita fő viszonyítási pontjai voltak. A techné mint szakmai, festészettechnikai

megközelítés, és a techno mint a technológiai médiumokkal való viszony. Az írás elején azt találgatták a szerzők, hogy a hazai újrealista festészet megítélésében melyik művészeti szereplő – a művész, a kritikus vagy a befogadó – a mértékadó „bíra”. Hornyik Sándor nyomán utaltak az „értelmező közösség” fogalmára, illetve az értelmezés alkotóművészeti funkciójára, az Aknai Katalin által képviselt „rejtvényfejtő magatartással szemben”. Ezzel a logikával „a zsurnálkritikus, a naiv szemű befogadó és az innovációra képtelen elméleti szakember (művészettörténész, esztéta stb.) [...] nem lehetnek a művészet mértékadó értelmezői.” Ezután, Sinkó és Lajta véleményére reflektálva, a festők mértékadó kompetenciáját tették próbára, és Platón, illetve a képzőművészet reneszánsz előtti megítéléséből hamar levonták a tanulságot, miszerint a művészet magasabbrendűsége a teóriával szemben egyáltalán nem determinált, ráadásul a kettő szembeállítása is elavult gondolat. Ezért tartották Sturcz terminusát, a konceptuális realizmust találó kifejezésnek, hiszen a festőnek ahhoz, hogy mértékadó résztvevője legyen a művészetről folytatott diskurzusnak, nemcsak „szakmájával”, hanem a művészetről szóló elméletekkel is tisztában kell lennie. A „festőkéz sajátos izommunkájának eredménye”-ként, anyagból alkotott festmény magasabbrendűsége a számítógép alkotta képpel szemben (Lajta nyomán) Bordács és Kollár szerint azért nem állta meg a helyét, mert ők a monitoron létrejövő anyagtalan képeket sokkal közelebb érezték a lélekhez és a – Daniel C. Dennett által felhasználói interface-nek nevezett – tudathoz, mint az anyagból alkotott festményt. A festészet kitüntetett szerepét esetlegesnek, „szép hagyomány”-nak tartották. A vitáról alkotott konklúziójuk, hogy annak egyik szereplője sem áll közelebb az igazsághoz metafizikai alapon, így a vita a résztvevők számára „az önterápia kitüntetett terepévé válhat”. Hornyik cikkét mérvadónak, az általa bevezetett terminust (technorealizmus) pedig találónak és inspirálónak vélték, amely állásfoglalásra készítette a további résztvevőket. Petrányival egyetértettek abban, hogy a technobefolyás nem csupán festészeti jelenség, ám az általa említett médiakritikát némi szkepszissel a Truman Show (Peter Weir filmje) illúziójához hasonlították, az ott megjelenő eszközizmust pedig a metafizikai realizmussal (Sturcz) állították párhuzamba. Mivel a médiakritika is a média világán belül valósul meg, ezért a kítőrés szerintük pusztán illúzió, és David Hume, XVIII. századi skót filozófus nyomán

kijelentették, hogy a köznapi szokásokból és totalitásából nincs módunk kitörni; azokat el kell fogadni, és „a korszak gigantikus, elektromos szemén át” – vagyis Hollywood tekintetével – kell nézni a világot. Ezt teszi a technorealista művészet is, így akár a hollywoodi film műfaji kategóriáit is föl lehet használni annak elemzésénél.

A következő hozzászóló, Készman József szerint a kialakult vita által árnyaltabb képet kaptunk a problémáról (Készman, 2004). Ő is megerősítette azt a tényt, hogy a festészet – azon belül a figurativitás – a vizuális környezet megváltozásával párhuzamosan előtérbe került a képzőművészetben, és fontosnak tartotta a realista, figuratív reprezentációs keret és az „új képiség” egymástól való elkülönítését a festészetben belül. A vita kialakulásának egyik okaként az érték és minőség szempontjait jelölte meg, hiszen az új trend elleni leggyakoribb vádak: giccsesség, kereskedelmi motiváció, szakmai felkészültség hiánya és a teória lépéshátránya voltak. Arra is fölívta a figyelmet, hogy ennek a festészetnek nincs mélyebb kapcsolata festészeti elődökkel, iskolákkal. Érdekes módon, nemhogy Csernustól, de még a pop-arttól is független, előzmények és előfutárok nélküli festészeti trendnek tartotta a technorealizmust, de legalábbis nem feltételezett kauzális összefüggést korábbi irányzatokkal. Készman szerint ezek a fiatalok akkor is így festettek volna, ha nincs semmilyen festészeti előképük. Az új festészet irányát nem a gyökerek megtalálásában, hanem a művészet és a valóság közötti határok lebontásában, a valóság és annak jelei közötti különbség megszüntetésében látta. A vitához korábban hozzászólók által már említett paradigmaváltási igényt helyeselte, és arra a tényre vezette vissza, hogy a hazai klasszikus avantgárd a fejekben teljesen összefonódott a nem ábrázoló művészettel, pedig annak olyan fontos irányzatai, mint a szürrealista és metafizikus festészet, figurális elemekből építkeztek.

Mivel leginkább képek reprezentálják a vitában tárgyalt jelenséget, célszerűnek tartotta a képek sajátosságai felől megközelíteni a kérdést. Ezek közül kiemelte a kommunikáció vizuális átalakulását, a képhasználat növekvő súlyát, valamint a képmanipuláció előtérbe kerülését. Ebben az új vizuális környezetben, ahol a képekkel sokszor már a nyelvnél is hatékonyabb kommunikáció folytatható, a festett figurális kép teljesen adekvát elemnek számított: hatékony kommunikációs eszköznek, amely szabadon és kreatívan

transzformálható és szerkeszthető. Ez a jelenség a művészetre is nagy hatással volt; eredménye a műalkotás és a valóság közötti határ lebomlása és a valós vonatkozások nélküli redundáns képhalmaz. Ezeknek a változásoknak a következményeképpen a figuratív-absztrakt dualizmus is értelmetlenné vált. A cikk végén Készman megemlített egy informális, de tagadhatatlanul jelenlévő szociofilozófiai elemet, amely epiztémaként, szinte dogmaként volt jelen a mindenkori művészeti életben: a nonkonformitás kényszerét, a saját kézjegy szükségességét, a művész mint vagabund rocksztár imázsát, és más hasonló, koronként felbukkanó elképzeléseket, amelyeket egy adott kulturális közeg kötelező kódként erőltetett a művészeire. Az új helyzetben azonban a képzőművészet – úgy látszott – nagyrészt megszabadult ezektől a béklyóktól, és az új festészet leginkább a többi médium, és a „művészeti színtér tudati szférájában ható tényezők” függvényében alakult tovább. Írása végén feltette a kérdést, hogy „vajon maguk a jelenség művelői milyen állásponton vannak” a kérdésben.

A vita zárszavát Aknai Katalin írta (Aknai, 2004). Összegzésében abból indult ki, hogy a vitatott jelenséget ízlése alapján bírálta 2003. júniusi cikkében; a figuratív festészeti trenddel szembeni elégedetlenségét demonstrálta, amiből aztán „termékeny félreértések, korrekciók, hozzászólások” által egy pozitív elemeket is tartalmazó vita kerekedett. Fő kérdése a figurális festészet digitális kultúrával szembeni esélye a piacgazdaság korában. Nagyjából összegzett minden hozzászólást, ám leginkább Hornyik Sándor és Lajta Gábor írásait emelte ki, mert szerinte ők annak a skálának a végpontjai, amely mentén (és akikhez képest) a többi vélemény elhelyezkedett. Előbbi a teória, míg az utóbbi a festészeti praxis és az anyagból alkotott festmény irányából közelíti meg az újrealizmust. Ezt a kettősséget nevezte Aknai Katalin a „képtermszet kétféle logikájának” (Aknai, 2004).

A zárszó után, a májusi számban még megjelent egy cikk a témában. Györffy László, mint a vitában érintett fiatal festő, tollat ragadott Készman József felhívására (Györffy, 2004). Cikke elején leszögezte, hogy nincsen Magyarországon techno- vagy fotórealista irányzat, hanem csak egy erős festészeti szcena, amelyet Bojár Iván András szavaival „budapesti szem”-nek nevezett. A kifejezés „a sajátosan helyi válaszokat adó, ugyanakkor a világ többi részén zajló áramlatokat tekintve is naprakész fiatal magyar

festők látásmódjának leírására szolgált” (Győrffy, 2004. 6.). A szcénán belül külön kiemelte a figuratív irányzatot, amelyen belül egymástól lényegesen eltérő törekvések voltak jellemzőek, így a megkülönböztetésüket ő is fontosnak tartotta. A figuratív trend megerősödését többnek gondolta, mint divatnak, bár ő amúgy a divat és a média szerepét is pozitívan ítélte meg, a festészet közvetítésének lehetséges eszközeiként. Győrffy szerint létezik egy örök igény a valóság illuzionisztikus ábrázolására, ami Zeuxis óta festészeti törekvés. A cikk egyik – kutatásom szempontjából fontos – kijelentése így hangzik: „az egyetlen kétséges és túlértékelt aspektus az, amelyik a technikai médiumok használata felől közelít.” (Győrffy, 2004, 6.). Szerinte a fotó használata annak megjelenésétől kezdődően jelen volt a festők körében, és csak a hiperrealistáknál tartotta azt a koncepció lényegének. Megemlíti viszont azt a négy-öt évvel azelőtti festészeti szemléletet, „amelyben a média termelte képek egyenes »áttemelése« a vászonra központi kérdés volt, [...]. Ám egy ideje a hangsúlyok elmozdultak más irányba, s úgy tűnik, a »visszafogatott kép« ügye nem sokunkat érint.” (Győrffy, 2004. 6.). Mindazonáltal, ha volt valaha technorealista trend, akkor az előbbi mondatokban idézett leírás tökéletesen passzol arra. Főleg, ha megnézzük, hogy a vita korábbi (Aknai, Hornyik, Bordács-Kollár) hozzászólói mit tartottak technorealizmusnak.

Képei megfestésénél természetesen Győrffy is használt fotókat vázlatként, illetve számítógépet effektekhez, ám ennek nála (is) csak praktikus okai voltak. Számára a fotó és a számítógép a hatékony ábrázolás segédeszközei, akár mint a korábbi korok festői által használt camera obscura.²⁰ Szerinte a fotóhasználattal a festészetben csak akkor van baj, ha az öncélú, és nem rendelkezik a pusztán látványhűségen kívül más kreatív, invenciózus vagy egyéb együtthatóval.

Győrffy cikkében a festményeket ablakokhoz hasonlította: főleg a figurális, epikus képeket, és nem tartotta helyénvalónak a festmények és a filmek összehasonlítását; a műfaji különbségen kívül az eltérő befogadói mechanizmus miatt sem.²¹ Szerinte a festmény „egy megismételhetetlen személyes jelenlét hordozója a digitális (mozgó)képekkel szemben” (Győrffy, 2004). Ehhez hasonló dichotómia – az ecsettel

²⁰ A technorealizmus vita során több cikkben is hivatkoztak David Hockney: Titkos tudás címen akkoriban megjelent könyvére. (Hockney, 2003)

²¹ Vö. Hornyik Sándor, 2003.

vászonra felvitt anyagból, kézzel festett kép és a „testetlen” digitális képeké – több másik hozzászólónál is megjelent a vita során.

Győrffy a saját festészetére a „poszthumán” terminust alkalmazta, bár nem kevés iróniával a korábbi hozzászólók új kategóriái iránt²² „posztindusztriális neoszürrealista darkwave”-ként is fémjelezte stílusát. Látomásos, szürreális alapállása, és a torz, groteszk formavilág iránti rajongása akár ezt az elnevezést is indokolná. Számára az alkotás egyfajta távolságtartás a hétköznapi unalmas valóságától. Pont úgy, mint egy popzenei videoklip vagy egy David Lynch-film, amelyek egyúttal inspirációs forrásai is festészetének. Képeit lassan, rétegekben fejleszti, témái a test dekonstrukciója, az önreprezentáció, az elidegenedés és önmaga heterogén identitása. Ez a heterogén szemlélet „hibridizálásként” jelentkezik nála, azaz eltérő festői minőségek keverednek képein. „Mutációkról van szó, ahogy az élet és a művészet különböző változatai is azok: ahogy a realiztikus figurák anyagtan, amorf dimenzióváltásokkal találkoznak, demonstrálják egy olyan világ jelenlétét, ahol a szintetizálás toleranciája nem választja el a kézzelfoghatót a virtuálistól, a romantikát a technológiától, az illúziókeltést az illúziórombolástól.” (Győrffy, 2004, 6.)

A festészet és a technológiai médiumok kapcsolata a kétezres években, a kortárs hazai szcénában

A kétezres évek közepére nemzetközileg – és ezzel együtt némileg itthon is – lecsengett a Mátrix-hatás. A technológiai médiumokra reflektáló festészet, mint irányzat háttérbe szorult a képzőművészet trendjei sorában. Az akkoriban technorealistának nevezett festők többsége utólag leginkább epizódnak, kísérletnek tekintette a technikai médiumokra reflektáló korszakát, ám a jelenség egyáltalán nem tűnt el teljesen. Hatása azóta is érezhető több festőnél is, sőt még a 2010-es évek új absztrakt festészetében is találunk példákat a technológiai médiumok látványvilágának feldolgozására.

²² Vö. Sturcz János, 2003

A technorealistákkal párhuzamosan, de tőlük függetlenül több festőnél is megfigyelhető a technológiai médiumok reflexiója. Náluk ez önmagában nem cél, hanem egyszerűen inkább eszköz volt mondanivalójuk korszerű vizualizációjához. Mivel ez a hatás a kétezres években általánossá vált a hazai képzőművészetben, a Magyar Elektrográfiai Társaság előállt egy kiállítás-sorozat ötletével, amelynek címe *Digitális hatások a magyar kortárs művészetben* volt. Az első kiállításon hat festő: Batai Sándor, Csurka Eszter, Nagy Gábor György, Pál Csaba, Stark István és Várady Róbert állítottak ki, és a kurátor, Szeifert Judit *Áthatások* címmel írt tanulmányt a kiállítás²³ kapcsán, az ezredforduló és a kétezres évek festészetének és az elektrográfiának a kölcsönhatásáról (Szeifert Judit, 2014).

Egy évvel később Bordács Andrea volt a kurátora a kiállítás-sorozat második tárlatának, amely *Agóra Digitáliában* címmel nyílt meg az Olof Palme Házban.²⁴ Itt már többféle képzőművészeti műfaj szerepelt a festészetén kívül, és összesen 37 művész állított ki. Digitáliának a digitális képalkotással átszőtt világot nevezte Bordács Andrea a kiállításról megjelent írásában (Bordács Andrea, 2009). Ő a témát nem újdonságként találta, hanem pont arra mutatott rá, hogy mennyire általánosan beépültek az itthoni képzőművészetbe a digitális képalkotó technikák. A „hagyományos” táblaképfestmények bemutatását azzal indokolta a többnyire technológiai médiumokkal létrehozott többi mű között, hogy azok „a digitális technika látványvilágára reflektálnak, mint Kapitány András, Stark István, Bullás József, A. Nagy Gábor alkotásai (24. ábra).” (Bordács, 2009). Rajtuk kívül még Várady Róbert állított ki festményt, de az ő képei, akárcsak például Kósa János festményei, inkább témájukban, mint látványukban reflektálnak a technológiai médiumokra. A kiválasztott festők repertoárja már csak azért is érdekes a tanulmányom szempontjából, mert az előbbi felsorolás elég jól reprezentálja a hazai festőknek azt a halmazát, akik a kétezres években koruktól, figurális vagy éppen absztrakt alapállásuktól és a többi hagyományosan meghatározott distanciától függetlenül egymás mellé kerültek a technológiai médiumok látványára reflektáló

²³ *Digitális hatások a magyar kortárs festészetben*. Duna Galéria, Budapest, 2008. Kurátor: Szeifert Judit. A kiállítás-sorozat ötletadóit, szervezőit: Batai Sándor, Haász Ágnes (Magyar Elektrográfiai Társaság).

²⁴ *Agóra Digitáliában - Digitális hatások a magyar kortárs művészetben 2*. Magyar Alkotóművészek Háza - Olof Palme Ház, Budapest, 2009. Kurátor: Bordács Andrea.

festészetükkel. Kapitány András 3D-s számítógépes grafikai látványt idézett festményével, Bullás József és Stark István raszteres nyomatot, A. Nagy Gábor pedig magazinfotókat, betűpixelekre törve.

Csurka Eszterrel – aki az első kiállításon szerepelt – interjút készítettem a témában (25. ábra).²⁵ Nála ezek a hatások többféleképpen is megjelennek. Már a kilencvenes években is kombinálta a fotó és a festészet látványát alkotásain, amikor negatívokba festett bele, majd felnagyította azokat. Az ezredfordulón számítógéppel manipulált polaroid képekről festett csendélet sorozatot, amiről többek között ezt írta Fitz Péter művészettörténész:

„[...] a képek előállításának többlépcsős technikája: a valós szituáció polaroid felvétele, annak szkennelt-printelt továbbvitele, majd át és megfestése; a számítógépes beavatkozás végül egy olyan másik dimenziós látványrendet eredményez, ami mindenképpen új, eredeti és egyéni. Egy percig se gondoljon itt senki valamiféle túltechnicizált varázslatra, ez itt festészet, szép, rendes képteremtés. Izgalmas felülnézeti képkivágásokkal – ez a filmben gyakorta szokásosabb, mint a csendélet a festészetben – elmosódó, szinte absztrakttá váló formákkal, kitűnő érzékkel megteremtett kompozíciókkal. [...] nem pusztán hangulati transzformációt teremt ezzel a módszerrel, hanem tartalmit.” (Fitz Péter, 2000)

Ezek szerint az eredeti látvány többszörösen közvetett, különböző médiumokon átszűrt képe jelenik meg a festményeken. Csurka Eszter mind a fotó mind a festészet területén képzett alkotó, és művészetében fontos szerepe van a kísérletezésnek, ami gyakran több médium kombinálásában nyilvánul meg. A pozitív-negatív képi játék is fotós múltjából származik. A digitális technológia – látványossága mellett – leginkább kormeghatározó elem képein; számára fontos, hogy a látvány kor-szerű legyen. Festményein gyakran kombinálja a kézzel festett és a számítógépes printtel létrehozott látványt, amelyek azonban anyagi egyneműségük (festék, vászon) ellenére is jól láthatóan különböznek egymástól. A digitális print saját, pixeles jellegében jelenik meg, nem imitálja az ecsettel föl vitt gesztusokat, és általában háttereket, generált tereket ábrázol a digitális nyomattal, bár néha előfordul, hogy „egy-egy print-fragmentumot beépít a fő témába” (Szeifert

²⁵ Lucza Zsigmond: Interjú Csurka Eszterrel. 2015. október 22. ld. Mellékletek

Judit, 2014). A festésben az a legvonzóbb számára, hogy manuális, egyszeri, megismételhetetlen, és hogy nagyon intim, áttétel nélküli megközelítés, ahol maga a festő a „szűrő”, szemben a technológiai médiumok áttételességével. A digitális printben ehhez fogható egyediséget a hibák jelentik számára, amelyek átlényegítik, egyedivé teszik az amúgy gépies technológiai látványt. A hol inverz, hol pedig bemozdulás-szerűen elmosódott figurákat manipulált digitális fotók segítségével, de mindig manuálisan festi meg, mert az érzelmi töltet miatt ezeknél fontos a festés közvetlensége. A nézőpont, illetve a lelkiállapot, érzelem hullámzását, változásait érzékelteti a térben és időben bemozdult alakokkal. Sok ilyen hosszú expozíciós fotót készített, és ezeket elemezve választ a festményeknek motívumot.²⁶

A kétezres évtized végén néhány festőművész hallgatónál újra napirendre került a digitális látvány, mintha mit sem hallottak volna a technorealizmus végéről. Egymástól függetlenül, de alapvetően mind a technológiai médiumok látványvilágából inspirálódva alkottak táblaképeket. Közülük két művészt emelnék ki elsősorban: Benyovszky-Szűcs Domonkos és Brückner Jánost, akiknek első pillantásra nagyon hasonló alkotói motivációjuk valójában két, egymástól jól elválasztható megközelítése a témának. Mindkettejükkel készítettem interjút dolgozatom témájában, és nagyon tanulságos volt mindaz, amit elmondtak alkotói látásmódjukról és munkamódszereikről.

Brückner János bölcsész előképzettséggel került a Képzőművészeti Egyetem festő szakára, és 2012-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. Számos alkotói ösztöndíjat nyert az évek során, és aktív szereplője a kortárs képzőművészeti életnek. Munkáira 2014-ben, a Derkovits díjasok Műcsarnokban rendezett kiállításán figyeltem fel. Elolvastam *Pornomorphosis Projekt* című tanulmányát (Brückner János, 2012), amiből világossá vált számomra, hogy a kutatásom szempontjából releváns művészetelméleti kérdések foglalkoztatják. Kutatási témának megfelelően elsősorban festészetéről kérdeztem.²⁷ Brückner János alkotásaiban jellemzően kombinálja a klasszikus és digitális eljárásokat. Festményei általában pixel alapúak, a nézőpont ezáltal

²⁶ Lucza Zsigmond: Interjú Csurka Eszterrel. 2015. október 22. ld. Mellékletek

²⁷ Lucza Zsigmond: Interjú Brückner Jánossal. 2014. július 3. ld. Mellékletek

„zoom” kérdése: a képpontok miatt a néző műtől való távolsága fontossá válik. Magára a festőre, mint emberi nyomtatóra (*human printer*) tekint, a képalkotás számára a digitális nyomtatással analóg folyamat. Bizonyos műveinél a képpontokat árnyalatuknak megfelelően számokkal helyettesíti, ezáltal egyfajta szám alapú térképet hozva létre. Ezzel a mechanikus művészeti hozzáállással, a transzformáción kívül – ami inkább technikai kérdés nála – a festő romantikus imázsának dekonstrukciója, lerombolása is célja. Egyes festményein – amelyeken internetes pornóképek részleteit ábrázolja – az eredeti jelentés megszűnik a rossz felbontás és a roncsoltság miatt (26. ábra). A (kép)hiba, mint plusz információ jelenik meg nála. Ars poetikája szerint digitális képzajban élünk és ezt generáljuk tovább. Érdekes módon, az előbbieken ellenére néhány festményén a szándékolt pontatlanság révén megjelennek az alkotó emberi gesztusai, ami által a vegytiszta szenttelen másolás ideája nem valósul meg teljes mértékben. A képein megjelenő *glitch*²⁸ effektus (digitális roncsoltság) technikai szemléletű kísérletezés eredménye. Munkájában fontosnak tartja a transzformáció aktusát: „valamit átalakítani valamivé, és utána megnézni, hogy mi lesz”. Ez a kísérletező szellemiség és médiakritikus attitűd nemcsak festészetére, hanem a többi, konceptuálisabb alkotására is jellemző.

Benyovszky-Szűcs Domonkos a festés és a fotó egymáshoz való viszonya érdekli. A fotó médiumában is a festészeti megoldásokat keresi. Mivel a látvány elsősorban (digitális) képeken keresztül jut el a nézőhöz, emiatt érdekli a digitális kép ellentmondásossága: látunk valamit, ami a valóság leképezése, ugyanakkor egy virtuális torzkép (pl. beégett fotó), és mégis elfogadjuk a valóságról alkotott képnek, egy bizonyos vizuális jelrendszerben. Először kimozdult portrékat, ill. tájképeket alkotott, amelyek elmosódnak ettől a mozdítástól, később (a diplomamunkájánál) a befogadó fizikai elmozdulásával foglalkozott. Torzított és homályos portrékat festett nagy

²⁸ Ebben az esetben digitális (kép)hibát jelent a kifejezés. Lásd: <http://en.wikipedia.org/wiki/Glitch>

A techno-szubkultúrában a glitch effekt amúgy mára „old school”, azaz kifutottnak tekinthető (audio)vizuális esztétikai jelenség, elektronikus zenei stílus illetve látványelem. Újabb és újabb irányzatok jelennek meg, és remixelik a gyakran csak évtizednyi távolságban lévő korábbiakat, hogy aztán, népszerűségük csúcsán felfedezze és befalja őket a mainstream szórakoztatóipar. János ezekről az irányzatokról rendkívül naprakész és flott betekintést adott, ám mivel a New Aesthetics, Seapunk és Vaporwave irányzatok festészetét nem jellemzik, ezért eltekintek taglalásuktól.

méretben. A diploma után a *Metamorphosis* című sorozatot készítette el, amelyhez digitálisan roncsolt pornóvideók filmstilljeit használta alapanyagul (27. ábra). Megfigyelte, hogy a pornófilmek látványvilága, sok közös vonást mutat a klasszikus művészet kompozícióival (képkivágások, beállítások), színhasználatával és a testek idealizáltságával. Ennél fogva a pornóban sokkal érzékibbé válik az emberi test, mint a valóságban, ahol a meztelen test látványa banális. Ezt a banalitást a pornográfia igyekszik elkerülni, távol tartani látványvilágától. Tehát jelen van egyfajta áthallás a klasszikus művészet és a jelenkori pornográfia között. A festészet történetében gyakran jellemző felület volt a mitológia, mint témakör, ahol – többnyire idealizált – meztelen testeket festhettek meg a festők, hiszen az istenek teste a legszebb emberekénél is szebb. Ezt az idealizált látványt állította párhuzamba a pornográfiában fellelt meztelen testekkel. Így született meg a *Metamorphosis* cím, amely egyrészt a technikai (digitális kép és festmény), másrészt a digitális pornóvideók és a klasszikus festészet közötti átalakulásra is utalt, ráadásul még Ovidius átváltozásmítoszait is azonnal eszünkbe juttatja.

Miközben a virtuális testeket festett, rájött, hogy a festék valóságos teste, mint érzéki minőség, anyagi valóságával van jelen, és ezt fontosnak tartotta. Korábban a festék testét, anyagi-érzéki minőségét elvetette, kerülte. Ebben nyilvánvalóan nagy szerepe volt a digitális képek autokrata természetének, ami arra készíti a festőt, hogy a fotó steril, letisztult homogenitását visszaidézzé. Erre különböző festési módszereket alkalmazott. Egyrészt a híg festést, azaz egy nagyon lazúros építkezést, másrészt a festőhengereknek a használatát, amivel teljesen eltüntette az ecsetnyomokat. És pont a *Metamorphosis* sorozatnál jött rá, hogy az ecsetnyomokra és a manualításra mégis szüksége van, mert a festésben ez a közvetlen érzékiség, ami az időnek egyfajta lenyomatát képezi egy adott pillanatban a festmény felületén, és pont ettől izgalmas számára a festés. Emellett a valóság digitális leképezése is foglalkoztatta a festészet mellett, hiszen egy túlhalmozott digitális látványvilág vesz körbe minket, és ez ma az egyik legkorszerűbb leképezési forma, amely a festészetre is nagy hatással van.²⁹

²⁹ Lucza Zsigmond: Interjú Benyovszky-Szücs Domonkossal. 2015. július 3. ld. Mellékletek

A 2010-es évek hazai új-absztrakt tendenciáinál már egyértelműen látható, amit David Joselit *Painting Beside Itself* című esszéjében írt: a festészet meghaladta saját határait, és egy komplex hálózat részévé vált (Joselit, 2009). Batykó Róbert videójátékok monitorképeit idéző újabsztrakt festményei, Kristóf Gábor ready made nyomdaipari művei (29. ábra) vagy Keresztes Zsófia installációi (28. ábra) poszttechnológiai festészeti technikákkal megalkotott analóg reflexiói a digitális képkorszaknak (Fenyvesi Áron, 2017).

Az interjúkról

Értekezésem fontos forrásául szolgáltak azok az interjúk, amelyeket a témámba valamilyen módon beleillő képzőművészekkel készítettem. Ezek közül a tanulmány mellékletébe Kupcsik Adrián, Bullás József, Benyovszky-Szűcs Domonkos, Csurka Eszter, Brückner János és Bordos László Zsolt interjúit válogattam bele. Azon túl, hogy ezek a beszélgetések rendkívül hasznos szakmai forrásnak bizonyultak tanulmányom elkészítéséhez, izgalmas és őszinte kordokumentumok is. Emellett az ezredfordulás hazai képzőművészeti viszonyok feltérképezéséhez is nagyban hozzásegítettek. A válogatást a szakmai szempontok mellett a terjedelem is befolyásolta, ennek ellenére lett volna még egy interjú, amit mindenképpen beválasztottam volna, ám interjúalanyom, Kapitány András, a vele készült interjú közléséhez végül nem adott hozzájárulást. A beszélgetések során a témához különböző módon viszonyuló alkotók skálája tárul fel előttünk: Kupcsik Adrián mindenből megszállottan festészetet csináló művész, Bullás József ambivalens viszonya a virtuális látvánnyal, Benyovszky-Szűcs Domonkos technológiai klasszicizmusa, Csurka Eszter kísérletező, új technológiákra nyitott szellemisége, Brückner János festészetet dekonstruáló és digitalizáló kísérletezése, és Bordos László Zsolt fényfestészeti pionír munkája.

Összegzés

A festészet fejlődését mindig is nagyban befolyásolták a különböző technológiai médiumok. A fényképezés, a raszteres nyomdai eljárások, a film, a videó, illetve a digitális eszközök és látvány mind-mind inspiratívan hatottak rá, ám mint korszerű(bb) képalkotó technológiák, folyamatos kihívások elé is állították a festőket, akik közül sokan beemelték a fenti eszközök látványvilágát festményeikbe. Alkotásaikban az ábrázolt téma csupán apropó volt egy másik médium festészeti megidézéséhez. A tömegtermelés és az annak nyomán kialakuló fogyasztói társadalom által generált képi dőmping kezdetben analóg (pop art), majd a kilencvenes évektől digitális látványvilága folyamatos reflexióra készítette a festészetet. Az ezredforduló évtizedeiben a festészet fejlődésének és önmeghatározásának egyik legfontosabb eleme a közte és a képalkotás alternatív technológiai médiumai között fennálló viszony, amely a festészetet saját határainak folyamatos újraértelmezésére készíti. E jelenségnek a magyarországi vonatkozásait vizsgáltam meg tanulmányomban.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom Dr. Bordács Andreának az értekezésem létrehozásához nyújtott kitartó segítségéért és hasznos tanácsaiért; Sebők Zoltánnak a médiumokról szóló konzultációkért; interjúalanyaimnak a felettébb hasznos beszélgetéseinkért; továbbá köszönöm édesapámnak a tanulmányaim folytatásához nyújtott támogatását, és feleségemnek a türelmét.

Bibliográfia:

Hornyik Sándor (2011): Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák. L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest

Jonathan Crary (1999): A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században. *Osiris*, Budapest

Bullás József: Munkák/Works 1989-2002; Bullo Art Bt. (Szövegek: Petrányi Zsolt, Készman József, Bak Imre, Szoboszlai János, Hudra Klára, Bullás József)

Petrányi Zsolt (2000): Ki és miért beszél? Crosstalk/Áthallás című kiállítás katalógusa; Múcsarnok, Budapest

Fitz Péter, (2000): Csurka Eszter képei. Kiállítás katalógus.

L. Molnár Mária, (2004): Print, projekt, plakát, tapéta. Új műfaji tendenciák a 90-es évek második felének kortárs magyar művészetében. *Praesens*, Budapest.

Hockney, David, (2003): Titkos tudás. A régi mesterek technikájának újrafelfedezése. *Officina '96 Kiadó*, Budapest

Cikkek folyóiratokból:

Aknai Katalin, (2003): Akadémikus hiperrealizmus. Festészeti trend Magyarországon és egy német példa. *Műértő*, VI/6. 7.

Aknai Katalin, (2003): Generációs vita (?). *Műértő*, VI/9. 8.

Aknai Katalin, (2004): A képtermszet kétféle logikája. Zárszó a technorealizmus-szermecseréhez. *Műértő*, VII/4. 6.

Bordács Andrea – Kollár József, (2004): Techné vagy techno? A korszak gigantikus, elektromos szemén át nézni a világot. *Műértő*, VII/2. 11.

Fehér Dávid (2016): Festészet után festészet. MUMOK, Bécs. *Műértő*, XIX/10. 1., és 22. old.

Greenberg, Clement (1965): Modernist Painting; in *Art&Literature*, no. 4, Spring 1965, pp. 193-201.

Boris Groys (1996): A tautológiáé a jövő. *Iskolakultúra*, Bp., 1996/4 melléklete

Györfly László (2004): Művészek a boncasztalon. Az illúziókeltés anatómiája. *Műértő*, VII/5. 6.

- Hornyik Sándor, (2003): Az elmélet allegóriái. Technorealizmus és „posztmodern kereslet”. *Műértő*, VI/10. 7.
- Jonquet, François (2010): A Bigger Fresh: News from David Hockney in *Artpress* 372, 2010/11 35-41. old.
- Joselit, David (2009): Painting Beside Itself. *OCTOBER* 130, Fall, pp. 125–134.
- Készman József, (2004): A nonfigurativitás reálpitológiája. Egy univerzális képnyelv gyermekei. *Műértő*, VII/3. 6.
- Lajta Gábor, (1995): A tárgy visszaszerzése. R.B. Kitaj és a figuratív festészet. *Új Művészet*, 1995/9, 30-36. és 1995/10, 50-55.
- Lajta Gábor, (2004): A Kép visszaszerzése. Lehet-e úgy tenni, mintha Monet és Cézanne nem létezett volna? *Műértő*, VII/1. 7.
- Mélyi József, (2003): Greenberg és a techno. Kis kitérő. *Műértő*, VI/11. 7.
- Petrányi Zsolt, (2004): A technistákról – tágabb értelemben. A médiakritikus képek nyitott halmaza. *Műértő*, VII/1. 7.
- Rieder Gábor, (2003): A naturalizmus bája. Generációs olvasatok a mai fotórealizmusra. *Műértő*, VI/9. 8.
- Sinkó István, (2003): Figurativitás és félmosoly. Festői reflexiók egy elméleti vitához. *Műértő*, VI/12. 7.
- Sturcz János, (2003): Konceptualitáson átszűrt festészet. Az akadémikus hiperrealizmustól a radikális neokonzervativizmusig. *Műértő*, VI/11. 7.
- Weibel, Peter (1995): Pittura Immedia. *Balkon*, 95/5. 16-21. old. és 95/6, 7, 8. 8-12. old.

Internetes források

- Airdo, Joseph: Interview: Director Julian Schnabel (Miral)
<http://www.examiner.com/movie-in-phoenix/interview-director-julian-schnabel-miral>
2011. december 10.
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2017. március 16.

Bordács Andrea, (2009): Agora Digitáliában. Digitális hatások a kortárs képzőművészetben.
<http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2009-osz/29/agora-digitaliaban/bordacs-andrea-bevezeto/2139/> 2017. április 10.

Brückner János, (2012) Pornomorphosis Projekt.
http://www.brucknerjanos.hu/wp-content/uploads/sites/9/2010/10/brueckner_janos_pornomorphosis_projekt_201205.pdf 2014. július 5.

Fenyvesi Áron (2017): Új absztrakt tendenciák a fiatal magyar művészetben
<https://www.youtube.com/watch?v=8jGyf2p8Cto&t=919s> 2017. április 2.

Földes András, (2003): A Photoshop megöli a művészetet?
<http://index.hu/kultur/klasz/ps0114/> 2017. január 19.

Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat
http://www.balkon.hu/archiv/2007/2007_11_12/01fordulat.html 2016. október 12.

Novák László, (1928): A nyomdászat története. VI. könyv
<http://mek.oszk.hu/01600/01645/html/06.htm> 2017. április 2.

Petrányi Zsolt, (1997): Helyzet van! Fiatal magyar művészek és a 90-es évek.
<http://www.c3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-petranyi.html> 2016. április 5.

Sebők Zoltán: A médium és a Szentháromság kérdése c. esszé:
<http://artportal.hu/magazin/kortars/sebok-zoltan--a-medium-es-a-szentharomsag-kerdese--essze->
2016. január 19.

Szeifert Judit, (2014): Áthatások – Digitális hatások a kortárs magyar festészetben I.
<https://szeifertjudit.com/2014/06/05/athatasok-digitalis-hatasok-a-magyar-kortars-muveszetben-i/> 2016. április 5.

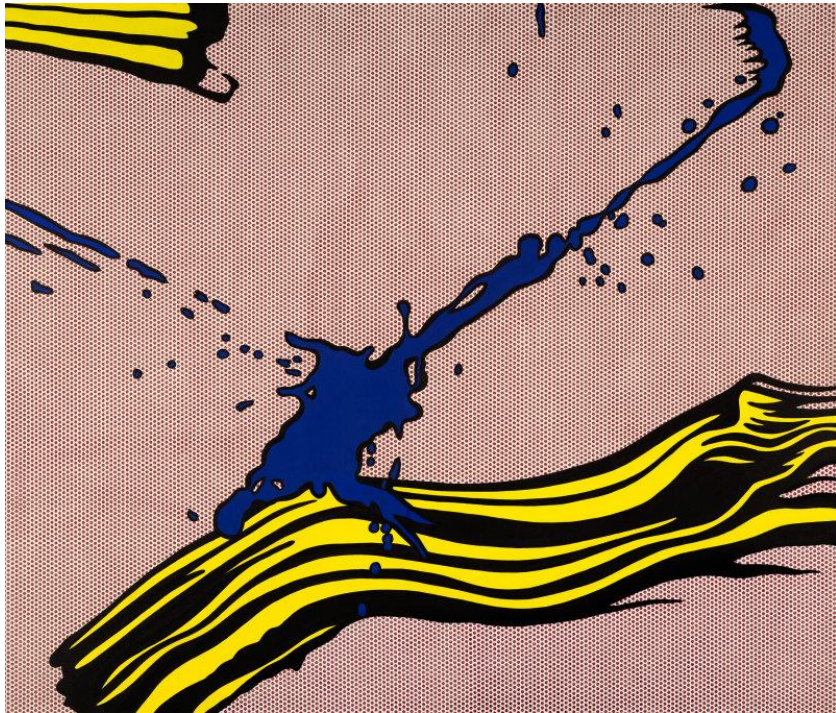
Képjegyzék



1. ábra: Andy Warhol *Double Elvis* 1963. szitanyomat és szintetikus polimer festék vásznon, 210.8 x 134.6 cm



2. ábra: Seurat_Kötő nő, 1882, rajz, 322x245mm, HarvardArtMuseums



3. ábra: Roy Lichtenstein: *Brushstroke with Spatter*, 1966. olaj és „Magna” típusú festék vásznon, 172.7 x 203.2 cm



4. ábra: Andy Warhol, *Brillo Soap Pads*, 1964-69, szitanyomó festék rétegelt lemezen, 51 x 51 x 43cm

FINAL★★ 5¢ New York Mirror

WEATHER: Fair with little change
in temperature.

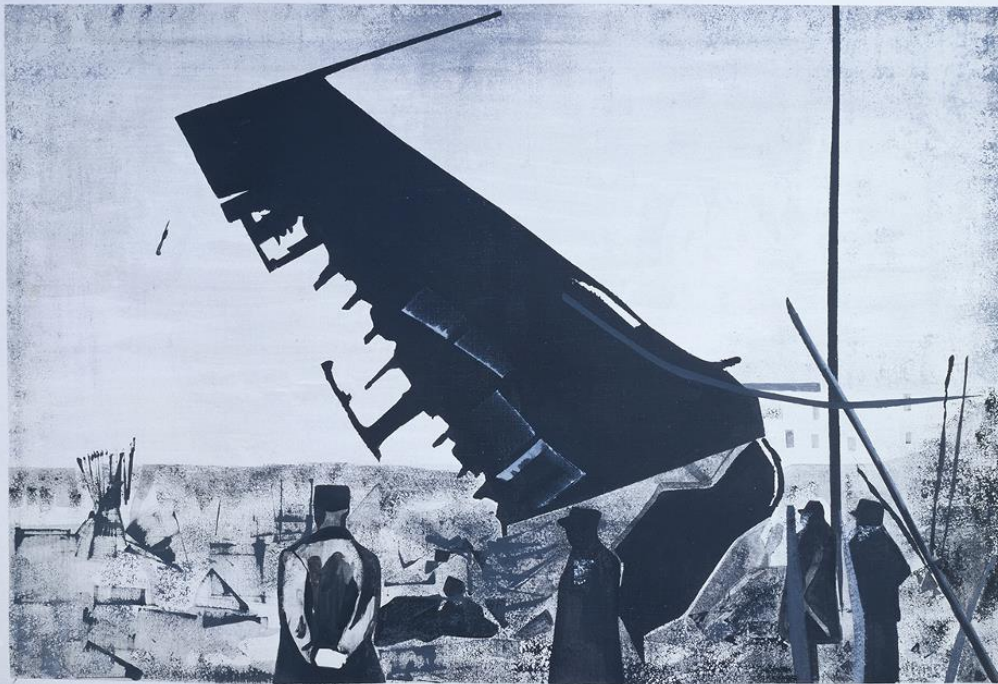
Vol. 37, No 296

MONDAY, JUNE 4, 1962

C



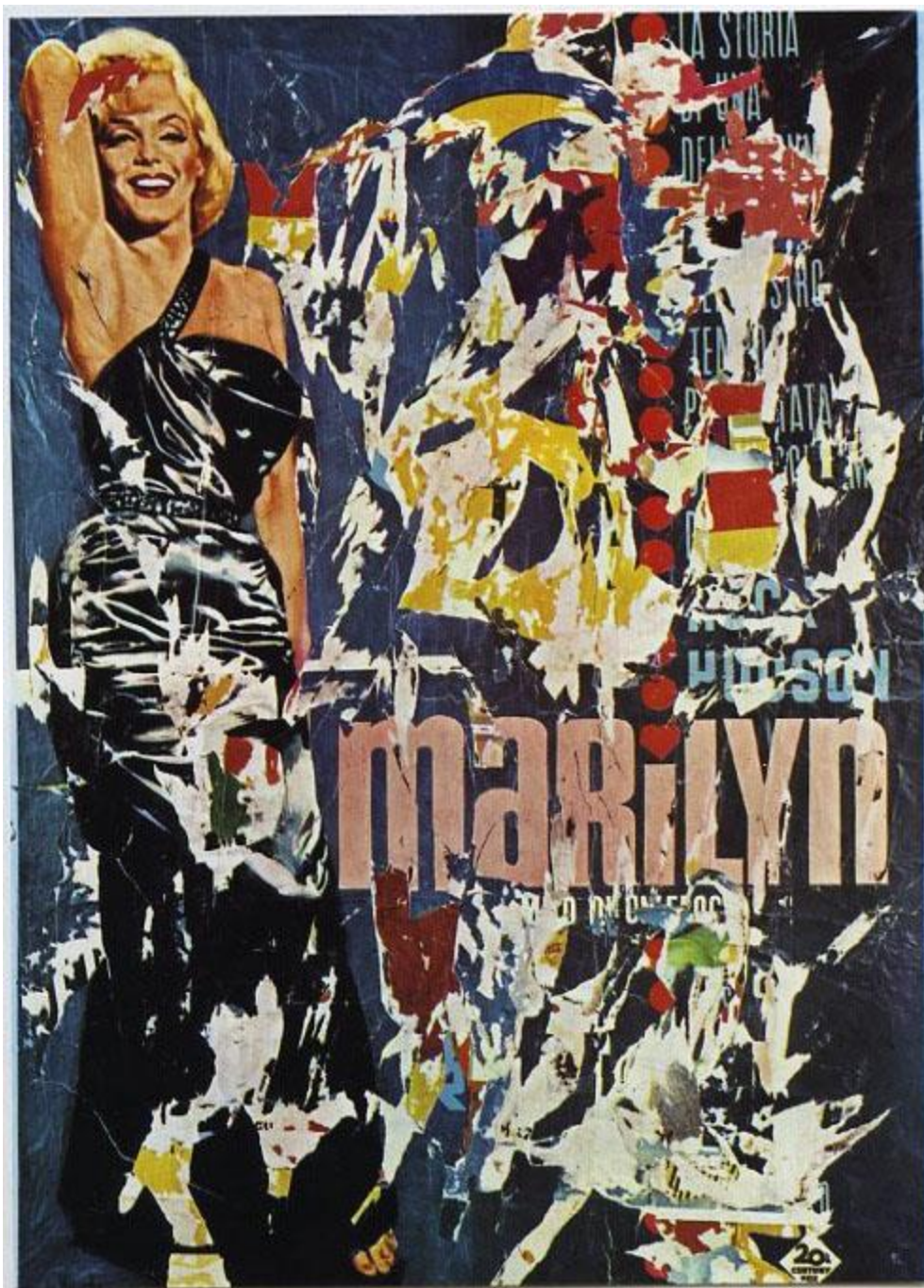
129 DIE



(UPI RADIOTELEphoto)

IN JET!

5. ábra: Andy Warhol: *129 Die in Jet!* 1962, akril és ceruza vásznon, 254x183cm



6. ábra: Mimmo Rotella, Marilyn, 1963, dekolázs vásznon, 188×134cm, privát tulajdon



7. ábra: Yvaral (Jean-Pierre Vasarely)
Michele, 1978
akril, vászon, 167.6x83.8 cm

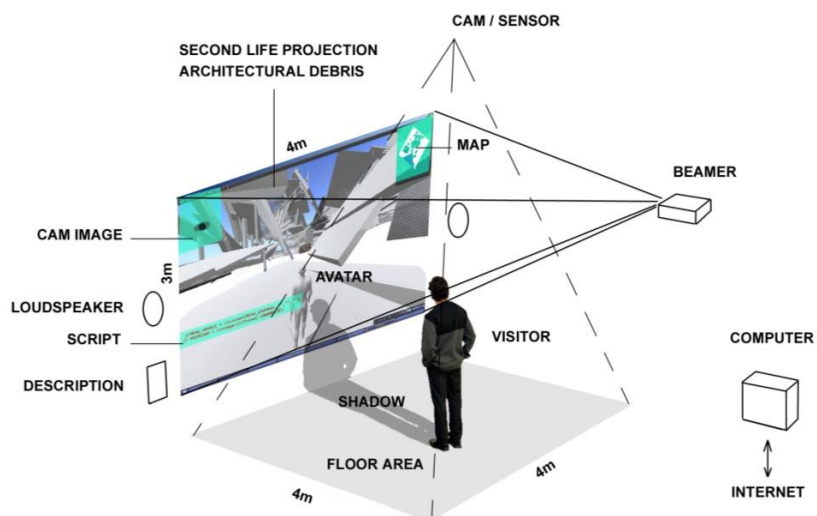


8. ábra: Thomas Ruff, jpeg ny02, 2004, kromogenikus nyomat, 269x364 cm



9. ábra: Cao Fei: " i.Mirror"
(Állókép a filmből), 2007. Rendező: SL avatar China Tracy.

GENERADOR HIPER HIBRIDO



10. ábra: Manfred Wolff-Plottegg: Generador Hiper Híbrido, 2008
forrás: <http://plottegg.tuwien.ac.at/08300b.JPG>



11. ábra: David Hockney: The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 - 1 January. (2011) iPad rajz, papírra nyomtatva, 139.7x105.4 cm



12. ábra: Nemes Csaba - Szépfalvi Ágnes: Story board (részlet), 1999



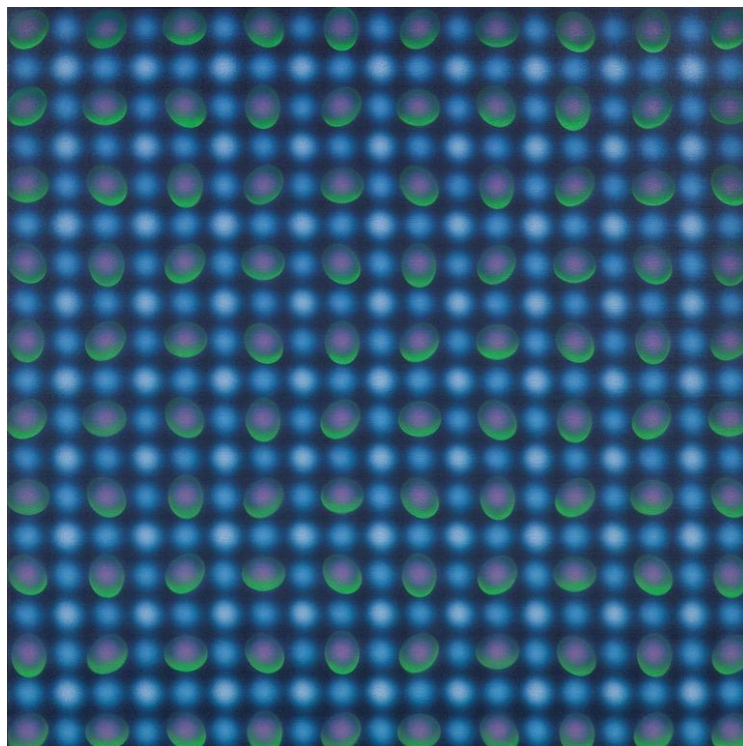
13. ábra: Czene Márta: Süppedés (Roman Polanski: Iszonyat) 2011.
100x155cm, akril, olaj, farost



14. ábra: Dan Hays: Colorado Impression 11a
2002, olaj, vászon, 152 x203cm



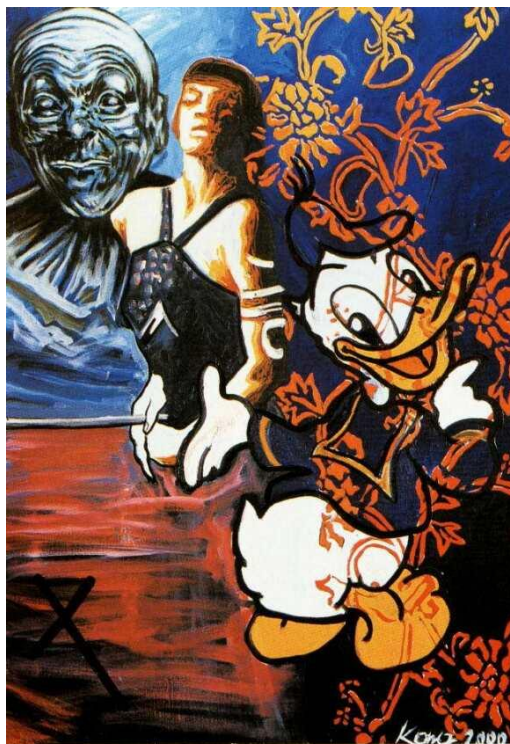
15. ábra: Flavio de Marco: Paesaggio (isola di Stella), akrilfesték és spray vásznon,
200x300cm, 2013. D'Ercole Gyűjtemény, Róma



16. ábra: Bullás József: 150918. 100x100cm, olaj vásznon, 2015



17. ábra: Braun András: Néha 0 vagyok, néha meg 1 II. 1998, 155x155cm, olaj, vásznon



18. ábra: KonczAndrás 2000, Arisztotelész szót vált velem



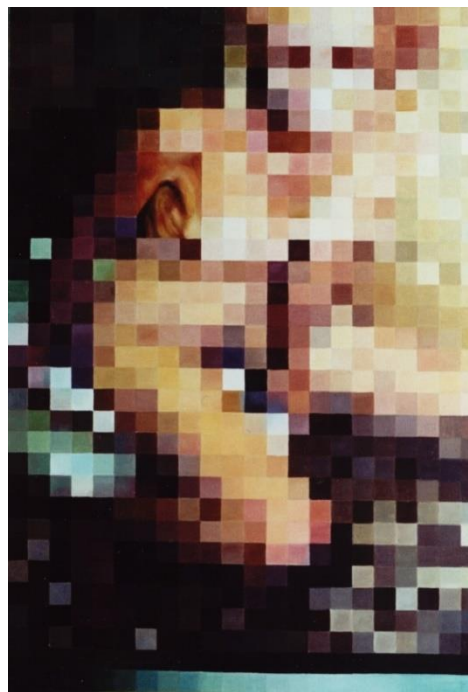
19. ábra: Wächter Dénes Rétegek 1994



20. ábra: KIRÁLY ANDRÁS: Kultúra ápolása 2000, Olaj, vászon, 150 x 230 cm



21. ábra: Kupcsik Adrián: Air 2001, Olaj, vászon, 170 x 300 cm



22. ábra: Györfy László: Pornó, 2000, 100x70cm, olaj, vászon



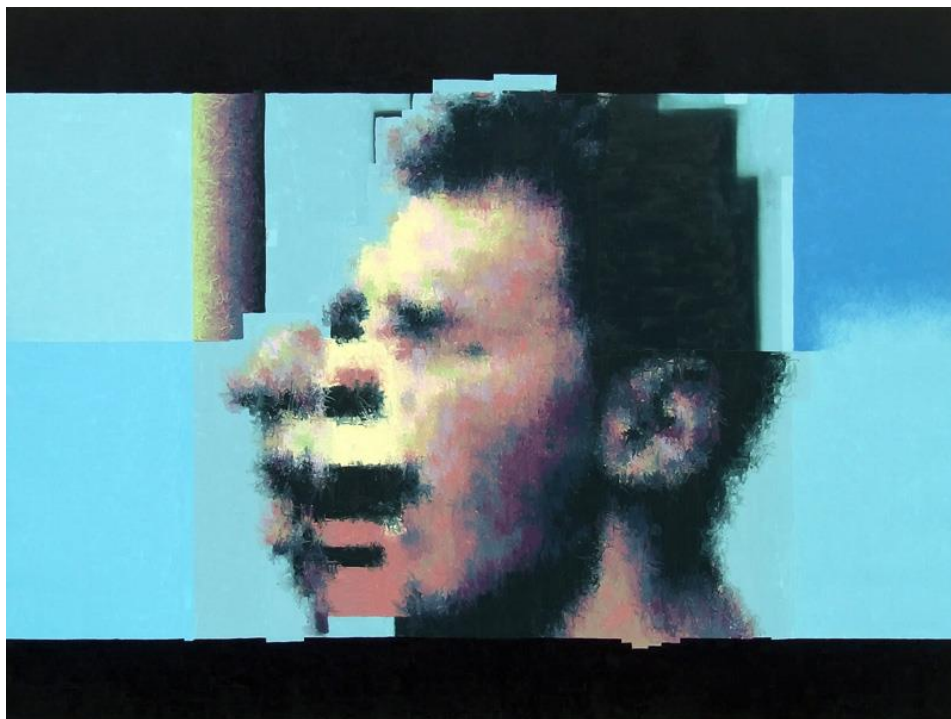
23. ábra: Cseke Szilárd
Velünk egykorú fák, 2004, akril, lakk, vászon, 140×200 cm



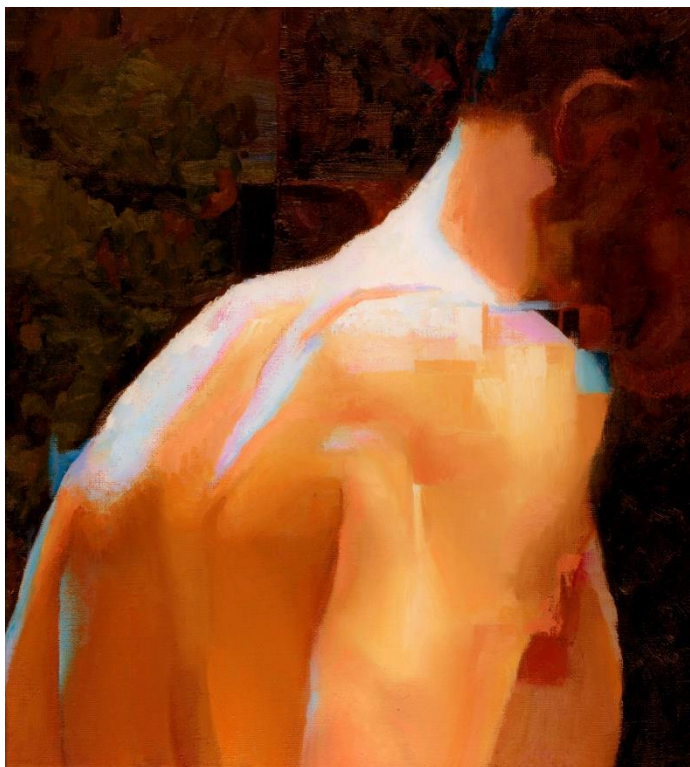
24. ábra: A. Nagy Gábor: Papíron létezik, 2009, akril vásznon, 100x140cm



25. ábra: Csurka Eszter: olaj, vásznon, vegyes technika, 55 x 55 cm



26. ábra: Brückner János: Élvező férfi portréja 2, 90x120cm, olaj, vászon, 2012



27. ábra: Benyovszky-Szűcs Domonkos: Atlasz, Olaj, vászon, 68x75cm, 2014



28. ábra: Keresztes Zsófia: RAW mountain
2015. papír, ragasztó, iMac-doboz



29. ábra: Kristóf Gábor: Heidi: Absztrakt 1003587
selejt ofszet nyomóköpeny, 110x133cm, 2013

Mellékletek

Riportok képzőművészekkel a kutatási témában

Interjú Kupcsik Adriánnal

Budapest-Düsseldorf (Skype-interjú), 2015. 11. 27.

L.ZS: Kutatásomban a kortárs hazai festészet és a technológiai médiumok viszonyát vizsgálom. Elsősorban a transzmedialitás érdekel, tehát az a helyzet, amikor egy adott kép médiumból médiumba utazik. Belefutottam veled kapcsolatban egy újságcikkbe, amely a VHS-szerű festményeidről szólt. Kifejezetten egyike vagy azoknak a festőknek, akik az ezredforduló körüli években ebben a témában utaztak. Függetlenül attól, hogy ez neked tényleges törekvésed volt-e, vagy egyszerűen csak egy eszköz, vagy egy téma, amihez nyúltál, szóval a tény, hogy ezt használtad, számomra nagyon izgalmas a kutatásom szempontjából. Ezért szeretnék beszélni veled, hogy pontosítsunk ezzel kapcsolatban pár dolgot. Az első kérdésem, hogy honnan, miért ez a digitális hatás? Neked hogy jött ez a dolog festészetedbe?

K.A: Pont az az idő, amit említettél a kilencvenes évek második felétől a kétezres évek első egy-két évéig az egész kortárs művészetet meghatározta egy trend, vagy ha úgy tetszik paradigma, de inkább maradjunk a trendnél, az kicsit könnyebben értelmezhető: a tudomány és művészet kapcsolata. Abban az időben volt rengeteg kiállítás és rengeteg művész, aki ilyesmivel foglalkozott. Magyarországon is voltak ilyen kiállítások, mint például a Pillangó-hatás a Múcsarnokban. Csörgő Attilának is akkor tájt indult meg. A lényeg, hogy a tudományos gondolkodás metodikája művészeti tevékenységként jelent meg. Ez rám annyira nem ilyen módon volt hatással, hanem egész egyszerűen ez egy közeg volt, diskurzus, művészeti közbeszéd, egy művészeti nyelv volt akkor.

Engem fiatal festőként egyrészt a látott, tapasztalt látásélménynek a rögzítése, másrészt a rögzített képnek a mibenléte érdekelt. Abban az időben úgy állt ez össze a fejemben, hogy abszolút tudományos irányból közelítettem meg az egészet. Nekem például az impresszionizmus vagy Chevreul színelmélete is ezért volt érdekes, illetve az a tény, hogy ezen az alapon, ilyen metódusban kezdett pár festő képet összerakni.

A tévés képeim elsősorban arról szóltak, hogy mit kezd a huszadik század végén egy festő az impresszionizmussal. Hogyan tud hitelesen megjeleníteni festészeti nyelvként a huszonegyedik század küszöbén egy impresszionista attitűd. Ha nem is tudományos alapossággal, de utána jártam a látás, a kép, a látvány-élmény és az érzékelés pszichológiai háttérnek. Most, hogy erről beszélek, már tök nevetségesen hangzik, de akkor valahogy olyan izgalmasnak és fontosnak tűnt az egész. Pedig a mostani festészetem annak a korszaknak is a leszármazottja, tehát benne van a mostani festészetemben is az. De most, hogy beszélek róla, nagyon furán hangzik, hogy ezt egy festészeti program alapjának szántam. Hogy biológiailag hogyan alakul ki a képélmény és a mozgókép-élmény, hogy a szemben lévő csapoknak és pálcikáknak az ingerületeit mi oltja ki, mi nullázza le, és mi teszi lehetővé, hogy újra és újra képélményt közvetítsen az agynak. Ezeket olvastam.

Ebből jött közvetlenül a mozgókép és a televízió, ami apró kis színes pontokból állítja össze a képet, ráadásul mozgóképet közvetít. Innen már gyakorlatilag teljesen közvetlen volt az asszociáció az impresszionizmusra. Tulajdonképpen ez egy impresszionista megközelítése volt egy nagyon masszívan tudományos vagy technikai ideológiai háttérnek. Ezeknél a képeknél a témaválasztások nagyon kommerszek voltak, szándékosan. Másik irányból a pop nagyon erősen jelen volt, lehet, hogy nem általánosan, de bennem volt ez a pop-os érdeklődés. Ennek a "legalját" választottam témaként, állóképeket, filmjelenetekből.

L.ZS: Ebben, hogy szándékosan az alját választottad, meg a ponyvát, volt valami különösebb...

K.A: ...üzenet? Én inkább olyan képekre vadásztam, amelyek tipikusak, ikonikusak: közeli fej, mell, homlok levágva. Nagyon pop-os kompozíciókra vadásztam. Nem volt mögötte semmi. Vettem ki képet fantasy-ból, krimiből, reklámfilmről és mozifilmekből. Igazából a képek választásánál csak a kompozíciót figyeltem, meg hogy nagyon patetikusak legyenek. Magánál a megoldásnál figyeltem, hogy minél szemcsésebb legyen a kép, és minél markánsabban előtérbe kerüljön ez a hatás, aminek számomra ugye volt egy tudományos háttére, tudományos, ideologikus megközelítése.

Utólag nekem az tűnik a legérdekesebbnek, hogy ez miért fulladt ki nálam? Miért maradt nagyon hirtelen félbe? Van erre sokféle magyarázat. Sokan mondták, hogy naivság volt ilyen hamar félbehagyni. Egy festőnek manapság már – mindig is persze – nagyon okosan kell bánni a karrier-görbéjével. Tehát nem lehetnek benne afféle szívűrök, mint ahogy az enyémben meg vannak. Kilengések. Ezt is okosan kell csinálni. Én nagyon rosszul csináltam ezt a részét. Amit már nem bánok, mert így legalább mindig kísérleteztem, és a kísérletek mindig hasznosak. Mai napig tudom használni az összes kísérletemnek és kilengésnek, kicsapongásnak az eredményeit.

Vissza a témához: megvalósításnak maga a festészeti eljárás nagyon lelketlen volt. Egész egyszerűen diafilmre fotóztam a tv-képet, és azt kivetítettem egy tök sötét kis dobozkába. Csináltam a műteremben egy ilyen lesötétített részt. Ahogy volt ott kivetítve, pontról-pontra kifestettem, és aztán összehúzgáltam. És kb. 8-10 óra volt egy nagy képnek az elkészítési ideje, ami gyakorlatilag robotmunka volt. Tényleg nagyon lelketlen volt, és ez az, ami miatt ezt egy évnél tovább nem tudtam csinálni. Mert egy év után elkészült talán húsz ilyen kép, és úgy éreztem, hogy festőként nem ez az én metódusom. Vannak festők, akik a festészetet teljesen más megközelítésből csinálják, és igaz, kézzel festenek ugyan, de nem szempont számukra a folyamatnak az élménye, lehetőségei, véletlenszerűsége. Na, ez a módszer teljesen steril volt. Gyakorlatilag ez egy másolóeljárás volt, klasszikus festészeti eszközökkel és anyagokkal való másolóeljárás, amiből fakadt némi festészetre utaló, emlékeztető élmény. Ha megnézted magát a képet, ami elkészült a végén, el lehetett róla mondani, hogy igen, ez olyan impresszionisztikus, meg festészet, szóval ezeket a címkéket végül is jogosan megkaphatta, de nem éreztem benne azt, amit klasszikus festészeti eljárás közben. Azokat a lehetőségeket nem adta

meg, amit te is biztos ismersz, amikor festesz és látod, hogy mennyi irányba elmehet a kép, ami lehet veszély, lehet kockázat, lehet izgalom. Ezek abszolút nem voltak meg ebben az eljárásban. És akkor az ember felteszi magának a kérdést, hogy egyáltalán miért kell ezt festeni? Persze én ezeket a kérdéseket mindig előre válaszolom meg magamnak, de hát egy évig bírtam ezt a metódust.

L.ZS: Térjünk vissza egy picit az eljárásra! Tehát: diafilmre lefotóztad a tv-t, azután egy blackboxban ezt dián kivetítetted, és aztán átrajzoltad, gondolom. És utána?

K.A: Nem! Ott, a filmvetítő fényénél meg is festettem. Annyi fény volt, hogy lássam a palettát, és kb. el lehetett találni a színeket, úgyhogy egész jól megszoktam ezt a furcsa fényviszonyok közötti festést. Meglepően sikeres volt – már szakmai értelemben – ez a sorozat. Nagyon sokan mondták nekem tapasztaltabb, okosabb művészek, hogy ezt rosszul csináltam, hogy nagyon hirtelen abbahagytam. Mindegy, ez most nem érdekes. Nekem a tudományos megközelítés volt, ami miatt ez érdekes lett. Örültem annak, hogy ilyen egyszerűen találhattam magamnak egy olyan festészeti programot, ami hiteles, kerek, és mégsem az a fajta művészi attitűd, amire úgy gondol az ember, mint a nagy romantikus művészre, aki összekuporodva, sállal a nyakában gyötrődik a saját életén és a világ gondjain. Hanem egész egyszerűen jópofa, kerek és logikus kereteken belül dolgoztam, és teljesen jól prognosztizálható eredmények születtek belőle. Ez volt az eljárás, ami teljesen stabillá, biztonságossá tette ezt az egészet. Meg unalmassá is, ezzel együtt.

L.ZS: Kiszámíthatóvá vált, gondolom.

K.A: Kiszámíthatóvá vált. Egész egyszerűen már egy idő után azt éreztem, hogy csak válogatnom kell a képek között, de amikor már a tizennyolcadik képet megfestettem, az sem izgatott fel, hogy egy újabb autós üldözést találjak, vagy egy újabb homloknál megvágott közeli portrét. Kettő után minek egy harmadik? Ezek voltak azok az okok, amiért ez így abbamaradt. És ezután a nagyon logikus, leszabályozott ideológia után kezdtem szép lassan, nagyon lassan, de áthangolódni a kötetlenebb, akár fésületlen festészeti ügyek felé.

L.ZS: Az *Áthatások* című kiállításon (Műcsarnok, 2000) voltak azok a képeid, amelyek nagyon jellegzetesen grafikai designnak a hatását mutatják. Ezeknél mi volt a festészeti program? Illetve a flash-animáció jellegű portré, például Tölg-Molnárról. Ezekről mondanál valamit?

K.A: Persze. Az egy sorozat volt. Festettem vagy tizenhat művészportrét, fiatal művészeket, meg időseket. A diplomamunkám volt. A festő szak tanszéknek az összes tanárát megfestettem ilyen módon. Ennek az volt a lényege, hogy akkoriban foglalkoztam a képalkotás mindenféle tudományos megközelítésével, azaz a technológiai képalkotás sajátosságaival. És akkoriban már elkezdtem foglalkozni a számítógépes programozással, és ezen belül pedig azzal, hogy különböző algoritmusok, függvények milyen módon működnek a képmanipulációban. Például, hogy a kép hogyan homályosodik el, hogyan átlagolja a színeket egy-egy algoritmus a képszerkesztő szoftverben stb. Ennek az érdeklődésnek egy festészeti megfelelője volt ez a sorozat. Eljutottam ebben ez egész érdeklődésben addig a pontig, hogy tudtam olyan scriptet írni, ami mondjuk, egy képet el tud életleníteni megfelelő mértékben, mint a photoshopban a blur-effekt. Nagyon örültem, hogy képes vagyok erre, de ez hogyan jelenik meg a festészetemben? Akkoriban minden festő kollégám Gerhard Richter fotó- illetve hiperrealista korszakára ült föl, mindenki ezzel a hatással operált.

L.ZS: Mire gondolsz? A csíkozós hatásra?

K.A: Igen, amikor Richter vízszintesen elkente a képeket. Én ezt nem akartam, de érdekelt, hiszen ebben a közegben voltam benne, ezért kerestem valami más képi hatást. Homogén foltokból próbáltam felépíteni egy képet, vagy felbontani egy képet nagyobb homogén foltokra. Ez találkozott össze azzal a fajta technikai érdeklődéssel, hogy hogyan tud a matematika, vagyis a tudomány a képbe belenyúlni? Milyen módon? Nem is ez volt a legfontosabb számomra, hanem az, hogy hogyan válik adathalmazból a vizuális élmény? És aztán ebből az adathalmazból mi minden tud újra visszakonvertálódni vizuális élménnyé? Ez a fajta képi nyelv azért elég kommersz volt már akkor is. Már lehetett ilyen képekkel találkozni grafikai magazinokban is, ezért nem

volt alkalmas erősebb, összetettebb tartalmakra. Emiatt egész egyszerűen portrékat festettem ilyen módon. Mert azok viszonylag könnyen dekódolhatóak voltak és nem állt fenn a veszélye a jelentéshalmozásnak. Biztos ismered ezt a problémát. Ezért alakult így a kettő együtt, hogy találtam ezt a vizuális nyelvet, amiről azt gondoltam, hogy izgalmas tud lenni, viszont kellően egyszerű téma kellett hozzá, hogy ne a téma legyen az, ami elviszi, hanem maga ez a nyelvezet. Ennek is az lett a vége, hogy azt láttam a tizennyolcadik portré után, hogy felesleges egy tizenkilencediket festeni, tehát új érdeklődési terület után néztem.

L.ZS: Összefoglalva: a grafikai effektek kicsit kommersznek számítottak már akkor is, ezért festetted a portrékat és egyszerű témát választottál, hogy a jelentéshalmozást elkerüld, és a mediális hangsúly megmaradjon.

K.A: Pontosan. Ezt én sem mondhattam volna tisztábban.

L.ZS: Ezek a képek akkor ezek szerint így születtek sorozatban szintén, és mondhatjuk, hogy egy idő múlva okafogyottá vált a készítés, amikor a tizennyolcadik portré után beleuntál.

K.A: Igen. Itt is hiányzott az a bizonyos véletlenszerűség. A festési folyamat itt is túlságosan leszabályozott volt; maga a folyamat nem adott lehetőséget, hogy közben esetlegességek alakulhassanak ki. Számomra most már nagyon fontos része az alkotói folyamatnak, hogy festés közben alakulhassanak ki végső élmények. Ez az egyik oka annak, hogy abbahagytam. A másik oka a mennyiség: nem éreztem azt, hogy a mennyiséggel ez tudna fejlődni. Kimondtam a kulcsszót végre: nem volt meg benne a fejlődési lehetőség a számomra. Lehet, hogy valaki más külső szemmel nézve örült nagy lehetőséget látott volna, de én nem ezt láttam meg benne. Nem tudott hova fejlődni. Biztos te is így vagy vele, hogy alkotóként az ember nem reprodukálni akarja magát, hanem folyamatosan fejlődni akar valamilyen irányban. És ebben én nem találtam meg ezt. Eleinte lelkes vagy, amikor találsz magadnak egy programot, csinálod, csinálod. Az első nyolc-tíz munka után szépen lassan kiderül, hogy milyen lehetőségek vannak, vagy

nincsenek benne. Tehát alkotóként számomra ez – nem is zsákutca, hanem inkább – egy körpálya volt. Nem találtam meg benne a fejlődés lehetőségét.

L.ZS: Ha ezek a dolgok, mint grafikai effektus, VHS és egyebek adottak, akkor – és hát azért a 90-es évek nem arról szólt, hogy kötötték volna az ember kezét – nem merült fel benned, hogy inkább azokhoz a technikai eszközökhöz nyúlsz ecset helyett? Miért a festés volt, amivel a végső kivitelezést csináltad?

K.A: Ez egy skizofrén állapot volt. Már nem patológikus értelemben. Mindig is festeni akartam, csak az akkori művészeti paradigma, legalábbis nálunk, az a környezet, ami engem körülvelt a Képzőművészeti Egyetemen – Peternáknak a regnálása nagyon erősen jelen volt, hiába nem festő szakon volt – annyira meghatározta ebben a tudományos irányban a figyelmemet, az érdeklődésemet olyan szinten befolyásolta, hogy nagyon elmentem ebbe az intermediális irányba. Viszont én mindenből festészetet akartam erőltetni, mert mindig is festőnek tartottam magam, meg festőnek is akartam magam tartani. Persze az egyetemen még nem tartja magát festőnek az ember, csak fest. Dehát én mindig is mindenből a festészetet akartam kihozni, hogy mit tudok ezzel festőként kezdeni. És ebből ezek a félig-meddig megerőszkolt dolgok születtek, amiket hozzáállás kérdése, hogy az ember sikernek, szakmailag védhető dolognak értelmez, vagy pedig sok sebből vérző programnak. Most azt gondolom, hogy csak szándék kérdése, hogy mondjuk egy kritikus vagy értelmező, egy művészeti ideológus hogyan értelmezi. Röviden, az én érdeklődésemet művészként nagyon befolyásolta az akkori paradigma: a tudományos gondolkodás mint művészeti metódus. Ám én kicsit makacsul ragaszkodtam ahhoz, hogy mindenből festészetet csináljak, és azért lettek ezek a fura képződmények.

L.ZS: Mondhatjuk azt, hogy a programozást is, amikor csináltad, eleve már a végtermékben mégiscsak festményben gondolkoztál?

K.A: Persze. Abszolút. És ha már festészet, ugye, akkor meg próbáltam a festészetben rejülő érzékiséget valamilyen módon kihasználni. Hát ennyire sikerült. A portrékban abszolút nincs semmi érzékiség, mert azok tényleg hard edge foltok. Az impresszionistás

tévé képekben ott volt, mert a szem el tudott rajta kalandozni, megadta azt a fajta vizuális élményt, amit a klasszikus festészet ad. Utólag felemásan élem meg ezeket a programokat, ezeknek a szakmai sikerét, szakmai hitelét, és azt, hogy mennyire volt ez kerek, konzekvens, de most sem ítélem el.

L.ZS: Nagyon érdekeseket mondasz. Most, hogy már gyűjtöm az interjúkat fantasztikusan körvonalazódnak a dolgok abból az időszakból és külön érdekes nekem az, ahogy a te véleményedet is hallom, mert nagyon sok egymásba fedés is van, de nagyon sok egyedi is dolog is föltárul, és ezek nekem különösen fontosak.

Beszéltünk a flash-es portrészorozatról, a patch-es képekről, ezen kívül a filmstillekről, ami ez a VHS-es dolog lenne. És most említetted a netes képeket nemrég. Ez a négyféle dolog volt, vagy nem lehet így leegyszerűsíteni sorozatban? Ennél több volt?

K.A: Azt hiszem, volt még egy köztes, nagyon rövid periódus a tévé-képek után. Ez pár kép volt – nyolc-tíz kép talán – miután már bőven elég tévé állóképet festettem.

Kitaláltam továbblépésként egy olyat, hogy én magam állítottam be jeleneteket, amiket levideóztam, de ezek nem filmek voltak, csak egy-két másodperces snittek, hogy abból tudjak kivenni képet. Igazából csak amiatt videóztam, hogy a videó jellegzetessége rajta legyen. Ezek a szemcsék. Tehát ebből csináltam pár képet. Volt olyan, amin barátok, ismerősök szerepeltek és olyan is, amit játékkfigurákkal állítottam be a mosogatógép pulton.

L.ZS: És az internetes képek? Nem volt ilyen?

K.A: Nem tudom. Ezt lehet, hogy félrehallottad. Akkor még nagyon gyerekcipőben járt az internet. Akkoriban még húsz percet kellett várni, mire lejött egy pornó kép a Képzőművészeti Egyetem könyvtárában, szóval nem így gyűjtöttük a forrásanyagot. Ez a net úgy jöhetett be neked, hogy én a programozást kihasználtam pénzkeresésre. De ez most teljesen mindegy. Lényeg az, hogy a programozói ismeret volt az alapja ezeknek a foltos képeknek, például a nagyobb, homogén foltokból összeálló portréknak. Egyébként ezeket az ismereteket is az intermédia tanszékről szedtem össze, oda jártam be ilyen kurzusokra. Mindenből megszállottan festészetet akartam csinálni. Azt gondoltam, hogy

majd én leszek az az intermédia-művész, aki fest, és hogy minden egyes gondolatmenetnek a végeredménye – maga a tárgy, ami születik belőle – festmény lesz. Ez volt az én makacs ragaszkodásom a festészethez. Aztán persze később be kellett látnom, hogy a festő fessen képet, ne pedig valaminek az illusztrációjára használja a kézzel készített, festett képet. Ez így túl általánosan hangzik, de az én fejemben az évek alatt állt össze ez a leegyszerűsített gondolat.

L.ZS: Utólag egy kicsit úgy érzed, hogy mivel a tematikád máshonnan származott, tehát adott esetben egy másik médiumból, akkor ez illusztrációvá degradálódik ezáltal?

K.A: Nem olyan értelemben, hogy van egy képen egy ember, és akkor az annak az embernek az illusztrációja, hanem annak a gondolatmenetnek az illusztrációja, ahogyan én gondolkodom, mondjuk az adott programban a képhez való viszonyomról, tehát az én megközelítésem. Érted, hogy mi a különbség? Tehát az illusztráció nem abban az értelemben illusztráció, ahogy van, mint egy magazinban, hogy hogyan használjuk a fogkrémet, és akkor van egy rajz, hogy rá kell nyomni a fogkefére. Hanem az egész sorozat tizen-huszon kép inkább csak illusztráció, tehát önmagában egy kép nem fedi fel a teljes háttérét, hanem a program az egész, és ahhoz született tizen-huszonegynéhány kép, ami illusztrálja magát a programot. És ezt egyébként kritikaként akkor is megkaptam, hogy önállóan egy-egy kép nem állja meg a helyét, mert nem fedi fel a saját jelentését. És akkor ezt én magam is éreztem, hogy ez így nem jó. Egy képnek önmagában működnie kell, és teljes vállszélességgel át kell tudnia adni a mögötte lévő jelentést, ha úgy tetszik. Szóval ez volt, ami miatt úgy értem, hogy inkább illusztratív jellegű volt a dolog. Abban az időben szerintem ezek izgalmas próbálkozások voltak, de semmiképpen nem gondolom ezeket az akkori magyar kortárs festészet nagy sarokköveinek.

L.ZS: Lehet, hogy darabonként nem gondolod annak, de ettől függetlenül nagyon érdekesek ezek a fejlemények így utólag nézve, amikor tizenöt-húsz év távlatából lassan kikristályosodik, ahogy több embernek munkáit egyszerre látod. Kicsit hasonló, mint a

történelem: aki benne él, az teljesen máshogy éli meg, mint amikor már egy történetté változik.

Mondtad, hogy megszállottan festészetet akartál csinálni mindenből. Van ennek valami logikus magyarázata, vagy egyszerűen csak a festésért L'art pour l'art volt ez a döntésed? Beledimenzionáltál valamit a festészetbe magába, vagy egyszerűen csak szeretted csinálni a dolgot, és ezért akartad mindenképpen megtartani?

K.A: Szerintem egész egyszerűen az utóbbiról van szó. Így utólag ezt gondolom, sőt, valószínűleg akkor is azt gondoltam, csak nem emlékszem pontosan. De igen, ennyi. Makacsul mindenből festészetet akartam csinálni. Egyébként ezért is néz ki ilyen rapszodikus az első tizenvalahány évem ebben a műfajban, de van ennek ám közös nevezője, csak nem látványos a közös nevező, hanem inkább ilyen jellegű, hogy mindenből festészetet. És ezért évről évre volt, hogy egészen más festői nyelvvvel jöttem ki, és emiatt nem tudták hova tenni, hogy mit csinálok. Szóval egész egyszerűen csak ennyi. Nem volt benne azon túl semmilyen dimenzió, csak az én megszállottságom.

L.ZS: Volt valamiféle víziód ezzel a törekvéssel kapcsolatban, vagy valamilyen missziós érzésed?

K.A: Hogy maga ez a műfaj, a festészet, jelent-e számomra valami abszolút értéket? Nem, nem. Bármilyen más médiumban is zseniális dolgot lehet csinálni és én imádom is azokat, akiket zseniálisnak tartok más médiumban. Nincs bennem ez az érzés, hogy a festészet az abszolút érték. Egyszerűen csak maga a tevékenység az, ami sokkal jobban lekötött és foglalkoztatott, izgatott és kielégített, mint bármi más. Egyébként abban az időben rengeteg más projektben is dolgoztam, háttéremberként. Készítettem netes műveket másoknak. Jöttek félötletekkel is, és a félötletekből kész netes műveket, meg interaktív számítógépes munkákat alkottam, de én magam soha nem csináltam ilyen munkát a saját nevem alatt, alkotóként viszont részt vettem rengetegben. Legutolsó ilyen ügyem a Nemes Csabának volt a tíz animációja. Előtte intermédiásoknak rengeteg cuccában dolgoztam, és a C3-ban is sokkal később. Viszont soha nem kötött le annyira, nem élveztem magát a tevékenységet. Talán ilyen egyszerű az egész.

L.ZS: Tehát maga a festés volt a fő profil, és egyszerűen a tevékenység szeretete miatt.

K.A: Mondhatjuk, igen.

L.ZS: És úgymond maradtál a kaptafánál, azaz a világról alkotott véleményed ebben a zónában gondoltad kifejtetni.

K.A: Igen ez a makacsság része, hogy annak ellenére teszem, hogy tudom, látom azt, hogy ma a kortárs képzőművészetben iszonyatos nagy szakadás van. Egyfelől a biennálékon és a hatalmas nagy művészeti megnyilvánulásokon festészet gyakorlatilag nincs jelen. Ugyanakkor hogyha elmegy egy vásárra ezzel egyidőben, akkor meg az látod, hogy kilencven százalék festészet és a maradék tíz meg minden más. Amire lehet azt mondani, hogy emez piacvezérelt helyzet, a másik meg nagyon emelkedett, egy szakmai elit által szelektált csúcsművek gyűjteménye, de akármilyen fura, ezek összeérnek valahol. Tehát nem lehet azt mondani, hogy az egyik stípi-stopi ér, a másik stípi-stopi nem ér. Mert a képzőművészetnek egyik is, és a másik is alkotó eleme. És még csak az sem igaz, hogy a koncept mű egy biennálén, az érvényes, egy vásáron Gerhard Richternek a negyven millió eurós műve az meg nem érvényes, az már biznisz. Mindegy, nem ezt kérdezted és nem is akarok ebbe belemenni, hogy mi az értékképzés, meg ilyesmi. De hogy visszakanyarodjak az eredeti kérdésre: én soha nem hittem el, és ma sem hiszem el azt, hogy nem lehet ma igazi, – de most ezt értsd nagyon elitistán – igazi érvényes, jó festészetet csinálni. Mindig van valami, amit lehet használni festőként. Tehát az, hogy az ember öt-hatszáz éves eszközökkel, anyagokkal dolgozik, nem azt jelenti, hogy az ezekkel létrehozott állítások ne lehetnének érvényesek. Tehát én abban hiszek, hogy bizony lehet érvényes, csak meg kell találni. Szépet mondtam?

L.ZS: Nagyon is, és ráérezteél, mert ez volt a következő kérdés, amit felírtam magamnak, hogy te hogyan látod a festészet szerepét a kortárs művészetben? Ezt most el is mondtad nagyjából.

K.A: Nekem a szakmai, az érzelmi, etikai, ideológiai meg mindenféle hozzáállásom ez, amit az előbb elmondtam. Hiszem azt, hogy nem az számít, hogy az ember hány száz

éves múltú anyaggal dolgozik, hanem maga az állítás. Az állításnak és a médiumnak a viszonya. Ha a kettő együtt nagyon harmonikus és időszerű vagy izgalmas, akkor az lehet nagyon jól működő dolog is. Az pedig, hogy időszerű-e, utólag dől el. Az állítás utáni pillanatban dől el. Az más kérdés, hogy ezt nagyon nehezen lehet egyébként vizuálisan összetenni. Mondjuk nem láttam az idei (2015) velencei biennálét, de ott van Adrian Ghenie kiállítva, és kíváncsi lennék rá, mert ugye mikor volt utoljára festészet a velencei biennálén? Nem tudom, hogy ez egyébként hogy néz ki, tehát nem azt mondom, hogy egyszerű dolog, meg egy séta a parkban, de számomra sokkal izgalmasabb kihívás a festés, mint az, hogy választok egy új médiumot. És az új médium kijelentése is sokkal közhelyesebb, mivel csak attól izgalmas, hogy új, eddig nem kihasznált megjelenési forma. Egyébként az a vicces, hogy én itt Düsseldorfban lakom, és Csákány Pistáék, meg Szörényi Beatrixék is itt laknak. Ismered őket? Szoktunk velük erről beszélgetni, és ők is szoktak azon siránkozni, hogy mostanában nem túl sokszor esnek hanyatt a kortárs kiállításokon. Attól függetlenül, hogy mennyire új médium meg ilyesmi. De ez már nem is érdekes annyira. Nehogy félre értsd, nem szkeptikus vagyok az új médiumok terén, sőt mondom, én üdvözlöm őket. Számomra az a lényeg, hogy ha a szándék és a megvalósulás harmonikus, akkor az már félsiker. Lehet, hogy ez így túl általános, vagy támadható, de nekem most ez így hirtelen jól hangzik.

L.ZS: A kanonizált szcénából vagy akár a nem kanonizáltból, kik azok a festők vagy művészek, akik akkoriban ezeket inspirálták benned? Egyáltalán volt-e ilyen? Mondtad Richtert, őt ismerem, és jellemző volt akkor, de neked volt valami ilyen direkt élményed?

K.A: Mondok egy furcsát, de az indirekt élmény volt, és erre nagyon emlékszem. König Frigyesnek az iskolán belül volt valami kamara kiállítása, és akkoriban ő is foglalkozott ilyen impresszionisztikus képi nyelvvel, foltokban való megjelenítéssel. Ezt nagyon izgalmas lehetőségnek tartottam, és eldöntöttem, hogy kipróbálom én is. Érdeklődésem a tévé képekkel meg mozgóképpel, és az érzékelés pszichológiai vonatkozásaival – persze nem szigorúan tudományos, inkább ismeretterjesztő jelleggel – már akkor jelen volt. És erre fel megláttam Könignek egy-két melóját, aminek semmi köze nem volt ahhoz,

ahogy én gondolkodtam, csak maga a képi megjelenés, és a nyelvezet, amit ott láttam. És akkor ugrott be ez az egész, hogy mennyire izgalmas lenne, ha a tévé képek jelennének meg ilyen módon. Ez egy nagyon indirekt, pontosabban a maga fizikai közelségével direkt élmény volt. Úgy értem, hogy ott lógott kéznyújtásnyira a kép a falon, de mint inspiráló erő, úgy indirekt volt. Ami meg direkt volt, azok meg a nagy impresszionista maestrók voltak, meg Chevreul színtana. Vagy például Monet, aki akkor nem számított giccsnek, csak most már a vécéajtón is Monet poszter van. Szóval akkor ezek így összejöttek nekem teljesen: Chevreul, Monet meg Seurat. Tetszett Seurat-nak ez a merevsége, de akkor én még nem mertem ilyen mereven festeni, mert azt esetlennnek tartották volna. Egyébként többször megkaptam már korábban azt, hogy "nehézkező" festő vagyok, aztán igyekszem azóta erre is rációfolni.

L.ZS: Igen sok mindent mondanak az emberek. Főleg a művészettörténészek.

K.A: Egyébként, ha a legutóbbi melóimat megnézed...

L.ZS: A gyúrt kartonfigurák?

K.A: Igen. Ott, a program a múlt század eleji festészeti nyelvnek egy kvázi újraértelmezése. Mi van akkor, hogyha – erre még nincs műszavam – visszarealizálom az absztrakciós nyelvet. Ez a titkos háttere ennek a mostani programomnak.

L.ZS: Úgy érted ezt, hogy tematikailag visszarealizálsz? Vagy stílusában?

K.A: Nem. Vizuálisan. Ha megnézed a Picassonak és az akkori kubistáknak különböző kísérleteit az Avignoni Kisasszonyoktól kezdve George Braque késői csendéleteiig, akkor azt láthatod, hogy ott nagyon elindul a festészet a tárgynélküliség irányába. Akkor még nagyon ragaszkodtak a festők a tárgyakhoz, kellett valamilyen tárgyat festeni, de ez már egyértelműen abba az irányba mutat, hogy elszakadunk a látványtól, formai értelemben. Amúgy emögött is volt tudomány egyébként. A kubizmus mögött is. Ez nem titok, nem nehéz utánanézni. És ez szült egyfajta festészeti esztétikát, amit ma már a múzeumi laikus látogatók milliói kánonként létező képélményként élnek meg, és fogalmuk sincs róla, hogy ez egyébként soha nem azért készült így, mert így találta

szépnek a festő, hanem így próbálta ábrázolni azt, hogy egyszerre a háta is és a mellkasa is látsszon a figurának, vagy hogy egyszerre mind a két profilja látsszon. Szóval ez az absztrakciós kísérletezés hozott egyfajta esztétikát. Az én játékom, a mostani programom egyik összetevője az a kérdés, hogy mi van akkor, hogyha ezek a vásznon nem absztrakcióként jelennek meg, hanem a groteszk vagy absztrakt formák a valóságban is így néznek ki, és ez a papírhajtogatásból adódik. Észrevettem, hogy nem vagyok annyira ügyes makettező, ezért furák lettek ezek a makettek, és nagyon-nagyon erősen asszociálhatóak erre az időszakra. Elkezdtem erre rájátszani, hogy így is nézzen ki már a makett, és gyakorlatilag klasszikus, akadémista, realista stílusban, kicsit könnyedén, kicsit fésületlenül, de úgy, ahogy voltak, megfestettem ezeket. Maga a festészet egy pusztán érzet, és akkor a legklasszikusabb, legakadémistább, amikor az ember tizenkettő vagy tizennégy évesen csak annyit szeretne, hogy azt meg tudja festeni, ahogy Napóleon ágaskodik a lován. És én mindig vágytam erre, hogy de jó lenne, ha a huszonegyedik században a festőnek bőven elég lenne ennyit tennie, hogy fogja, és szépen, akadémista ismeretekkel, tudással, egy jó mesterember módjára, virtuózan megfesti ezeket a dolgokat. Úgyhogy nekem ez a legutolsó, mostani korszakom nagyon élvezetes, mert ebben mindent összetettem, ami eddig jó volt, és szerettem nagyon ezt így.

L.ZS: Nekem ezeknél a képeidnél az átváltás az, ami még szinte megtévesztő is volt, az oda-vissza váltás, amiről beszéltél. Konkrétan meg kellett néznem közlőre, és nem a minőségére értem, hogy fotószerűen van megfestve vagy nem. El kellett gondolkoznom, hogy ezek a hajtogatott papírok most egyáltalán festve vannak, vagy fotózva. Tényleg van egyfajta oda-vissza ugrálás, shift; a papírmakettek valósága meg a megfestésük között. Váltakozás, oda-vissza ugrálás.

K.A: Pontosan ez a játék. Ez a mostani játszóterem.

L.ZS: Ez elég jó is, elég konkrét. Mondjuk ez is egy program, gondolom.

K.A: Látom a lehetőséget, mert ebben a folyamatban itt három médium van. Van egy makett, van egy fotó és van egy festmény. És bármikor azt mondhatom, hogy most ez a

mű. Van olyan művem, ami maga a makett. Van olyan művem több is, ami maga a fotó. Van olyan művem, ami meg csak a festmény. Tehát itt egy sokkal nagyobb dimenziót nyitottam ki. Nekem ez most klassz, izgalmas, új fejezet, mert ebben aztán tényleg nagyon sok helyen benne van a fejlesztés lehetősége. Ezt kerestem egyébként már több mint tíz éve. Egy ilyen jellegű programot, aminek mindegyik kis részén, aspektusán tudok fejleszteni. Ezt csak, mint kolléga, kiszólással mondom.

L.ZS: Erre akkor elég jól rátaláltál. Visszatérve a festészet és más médiumok kérdésére, és a technológiai médiumok látványvilágára, amely eléggé nagyban meghatározza a mai ember vizualitását: a mobiltelefonok kijelzője, monitorok, pixeles kép stb. Most függetlenül attól, hogy érdekel-e ez a jelenség festészetileg vagy sem, hogyan látod a festészetre gyakorolt hatását a technológiai médiumoknak tizenöt év távlatából vagy akár a mai korszakban?

K.A: Ebben a pillanatban (2015) azt látom, ahogy a kortárs festészeti témát nézegettem, – igyekszem tájékozódni, hogy nagyjából mi történik körülöttem – hogy menekülnek. Tehát most olyan a festészet, hogy akár absztrakt, akár figurális festő valaki, mindent elkövet annak érdekében, hogy semmilyen szinten ne legyen jelen a digitális vagy a technológiai képélmény a festészetében. A transz-graffititól kezdve a geometrikus absztraktig minden jelen van egyszerre, kivéve egy dolog: a fotóreál vagy a fotó alapú festészet, amit zéróra redukáltak, azaz semmilyen szinten nincs jelen a mostani kortárs festészetben. Legalábbis abban a spektrumban, amiben én tájékozodom, ott nincs.

L.ZS: Várj, de most itt nem csak a fotóalapú festészetre gondolok, hanem kifejezetten a pixeles hatásra, a képzavarra, és a glitch-re.

K.A: A glitch inkább egyfajta illusztráció, egy grafikai ügy. A festészetben azt látom, hogy szinte pánikszerűen távol tartják a festők magukat és a festészetüket ezektől a hatásoktól.

L.ZS: És ez mikortól jellemző?

K.A: Pár éve már azt látom. Vannak olyan internetes portálok, ahol elég jól lehet arról tájékozódni, hogy mi van most a festészetben, és kiállításokra is jár az ember néha, nemcsak Budapesten, hanem külföldön is. És ez az, ami nekem egyszer csak feltűnt, mert én amúgy lelkesen nézegetem, hogy mi van a szakmámmal. Három, négy, öt éve feltűnt. De nem azt jelenti, hogy azóta nincs; talán korább óta sincs.

L.ZS: 2005?

K.A: Jó tíz éve biztos. Nagyon látványosan hiányzik. És ez sajnós nem azt jelenti, hogy „piaci rés”, és hogy most kell festeni, nem! Olyan szinten közömbös, nem hiteles hang, nem hiteles festészeti nyelv a fotó utáni festészet, tehát ahol a megfestett képen látszanak a fotó jellegzetességei, akár a perspektíva, akár az árnyékvetés, akár az életlen szélek, vagy valami, ami nagyon markánsan a fotó vagy a technikai kép jellegzetessége. Azt látom, hogy ettől most pánikszerűen távol tartják magukat a festők. Mindenki nyomja a magánmitológiákat, meg a transz-graffitit, ami Jean-Michael Basquiattól jött, és most kifejezetten népszerű. A geometrikus absztrakt szintén. Várjál, csak mondok egy nevet, aki most még mindig fotóról dolgozik! Vissza is jönnek a fotó vizuális jellegzetességei a képein, de valahogy ő elkapott egy olyan dolgot, amitől még úgy-ahogy hitelesen vissza tudja adni. Ismered a Justin Mortimer nevű brit fiút? Hogyha érdekes számodra, hogy fotó után fest, akkor esetleg őt még érdemes megnézned, mit csinál. Meg Serban Savu. Az a festészet, amit ő csinál, teljesen olyan, mint ahogy mi festegettünk itt a kétezres évek elején, csak az ő képeinek van egy nagyon finom, burkolt szociológiai atmoszférája. Román életképeket fest meg, nagyon vicces dolgok jelennek meg nála. Aztán Victor Man, de ő is leszállt erről. Neki is a korai periódusa volt, amikor szupersztár lett a fotóról megfestett, szürkében tartott képekkel. Aztán konceptuálisan is megcsavarta, és a legutolsó kiállításán Münchenben már messze maga mögött hagyta ezt a fotós hatást. Most azt látom, hogy jó tíz éve teljes az elutasíttottsága a festészetben a technikai kép használatának. Nagyon-nagyon indokoltnak, ügyesnek, szellemesnek kell lenni ahhoz, hogy az ember hitelesen tudjon technikai kép alapú festészetet alkotni. Amit én csinálok, az messze nem erről szól. Az csak egy köztes fázis, amit nem is úgy használok fel.

Ez persze az én meglátásom, lehet, hogy nincs igazam. Igazold vissza több oldalról, mások által is, hátha ők másképp látják. Hátha az én figyelmem szelektív.

L.ZS: Abszolút meg tudlak erősíteni ebben. Konkrétan van olyan, aki azért állt el az interjútól, mert a témát hallva azt hitte, hogy valami avított ügybe akarom berángatni. Félt attól, hogy rossz konstellációba kerül. Pedig amúgy elég széles merítést csináltam, Bullás Józseftől a technorealizmuson át, a fiatalabb generációig a hazai szcénában. Talán megijedt ettől a dologtól. Pedig ez egy ártatlan korszak- illetve festészeti jelenség feldolgozás, amit most végzek. Távol álljon tőlem, hogy a korai műveitek alapján ítéljelek meg benneteket. Nem erről van szó. Ahogy említetted, hogy most éppen megy a geometrikus absztrakt, arra gondolok, hogy ennek is van egyfajta hullámozása, ami azért átjárja a művészettörténetet. Van egy hurrá optimista rész, amikor bejön egy újabb stílus, aztán lecseng, és lehet, hogy egy pár évtizedet pihen a dolog, aztán teljesen más csavarral újra megjelenik. És most a geometrikus absztraktnál történik ez éppen.

K.A: Így van. Azt vettem észre, hogy most bármivel tudsz érvényes állításokat megfogalmazni, bármilyen festészeti nyelven, kivéve ezt az egyet. Ezzel a programmal – a technológiai médiumokra reflektáló festészettel – egy festő a teljes érdektelenséget kockáztatja meg, a művei iránti közömbösség kockázatának teszi ki magát.

L.ZS: Ebbe bele tartozik a te korábbi programod is? Mert, ahogy lapozgatom épp ezt az Áthallás katalógust (Műcsarnok, 2000), például A. Nagy Gábornál is, és nálad is, a katalógusban szereplő műveitek, de az elmondásod is alátámasztja azt, amit látok, hogy program volt a részletekről ez a fajta kísérletezés. Ez úgy, ahogy van, a mai nap nem tudna érvényesülni ezek szerint?

K.A: Nem, mert azok az ideológiai alapok kiszáradtak, és teljesen elérvénytelenedtek vagy legalábbis érdektelenné váltak. Peternák Miklósnak meg a C3-nak voltak ilyen szöveggyűjteményei, például a Buldózer médiaelméleti szöveggyűjtemény, és Peter Weibel, meg a Vilém Flusser-féle médiafilozófia, amit mi akkor nagyon komolyan vettünk, és akkor ezek határozták meg a művészeti mozgásteret és magát a mozgás típusát. Innen jött minden, amit a képpel kapcsolatban gondoltam. Mindenből

megpróbáltam festészetet csinálni, és az volt a lényeg, hogy maga a mű teljesen klasszikus kivitelű, klasszikus látványú vagy élményű legyen, de a mögötte lévő ideológia pedig nagyon korszerű, nagyon kortárs. Médiafilozófia, Marshall McLuhan, Roland Barthes *Világos kamra* című műve, vagy Susan Sontag képfilozófiai szövege a fotózásról, illetve Barthes-nak több olyan műve, ami nagyon alap volt akkor. Ezek voltak az elméleti forrásaink. Ma a kutyát sem érdekli ez többé, mert már nagyon másról szól a világ, és nagyon másról szól a képzőművészet.

Interjú Bullás Józseffel

2015. december 5. Budapest

L.ZS: A képeidet ismerve eleve sejtettem, hogy megkerülhetetlen leszel a kutatási témámban, de érdekes módon, Bánki Ákos hívta fel a figyelmemet egy korai munkádra egy beszélgetésünk során. Valamilyen xerox-sorozatot említett veled kapcsolatban.

B.J: Azok nem xeroxok voltak. Menjünk rögtön az elejére: 1984-ben azt hiszem, a SZTAKI, ez a számítástechnikai intézet Budán, kapcsolatba lépett a Stúdióval, az akkori Fiatal Képzőművészek Stúdiójával, és meghívták művészeket, hogy ott dolgozzanak, hogy ezzel a médiummal is alkossanak valamit. Nyilvánvaló, hogy ez egy kölcsönös érdeklődés volt, bár talán a művészeket jobban érdekelte a dolog, mint a mérnököket, akik beengedték ezeket a fura, kicsit idióta fiatalokat. A lényeg az, hogy oda jártunk dolgozni Mulasiccsal, Szirtessel, és még pár más művésszel is. Ebből az anyagból aztán később lett is a Szépművészeti Múzeumban egy nagy kiállítás. Azt hiszem, 1985-ben volt a kiállítás sőt, aztán kiderült, hogy ez egy pályázat volt, és Mulasics kapta az első díjat. Én nem adtam be a munkáimat, mert nem érdekelt. Amikor aztán meglátták a munkáimat, azt mondták, hogy „ekkora barmot!”, mert én is kaptam volna díjat. Végül felajánlották, hogy ebből az anyagból kiválasztva elvisznek egy válogatást Berlinbe, egy kiállításra. És ennek a fő gerince az én munkám lenne. Majdnem az összes munkámat odaadtam nekik, amit kivittek Berlinbe és valaki ellopta. Vagy legalábbis ez a mese a dolgról. És azért nagyon rettentően fájó ez a dolog, mert abban az időben csak úgy tudtad dokumentálni ezeket a képeket, hogy egy speciális szerkezettel készítettél a monitorról egy fotót. És én még a negatívokat is odaadtam nekik, arra az esetre, ha nagyobb méretűre fel akarják ott Berlinben húzni. Meg odaadtam a fotókat is. Egyébként ez akkor baromira ütközött az én munkásságommal, mivel akkor kezdtem el a figurálisból áttérni az absztrakt felé, és többek között az egyik ilyen első "szög a koporsóban" a figuralitás szempontjából az ez volt. Eszembe se jutott, hogy ott figurális dolgokat alkossak, hanem nyilvánvalóan főleg mintákat, meg felületeket készítettem. Persze nagyon gyenge festőszoftver volt ez. Gondolj bele: 1985! Úgy kellett egy gépbe

belépni, hogy valami öt-hat sor számsort, meg betűsört kellett "beprüntyögni", és ha valamit akartál, akkor még több ilyen prüntyögés. Nem is ikonok voltak, vagy, hogy behúzom egérrel, hanem számrendszerek. Szóval egy eléggé primitív festőprogram volt az még. Tehát egyrészt berágtam, hogy ilyen szépen elbántak velem, másrészt azért nagyon körülményes volt az egész. Emiatt abbahagytam, de egyébként nagyon tanulságos volt. Mondom, a mai szememmel pláne izgatna visszanézni ezeket. Utána, a kilencvenes évek elején megkeresett egy számítástechnikus srác, és azt mondta, hogy ő szívesen dolgozna velem. Ő lenne a technikus, én meg tervezem meg a képeket. Elkezdtünk a Coreldraw programmal, meg más programokkal dolgozni. De hát ugye az vektor alapú programrendszer, sok mindenre alkalmas, sok mindenre meg nem. Mire megtanultam, hogy mire alkalmas, addigra már el is ment a kedvem ettől a programtól. Meg addigra a srác tulajdonképpen befírölte magát valami tévéstúdióba, ahol animációkat is csináltak, és ott egy aránylag komoly animációs program futott, aminek a modellépítő részét elkezdtük felhasználni. Képzeld el, hogy, de szó szerint, pizza nagyságú lemezeket kellett betenni a gépbe. Ezen dolgoztunk napokig, hetekig, és aztán odáig jutott a dolog, hogy Linzben az Ars Electronica-n díjat is nyertünk. Azért ez nagyon nagy szó volt, mert Kelet-Európából nem sokan rúgtak labdába. Kaptunk egy díjat, ami egy kis díjacska. Ez olyan rendszerrel működik, mint az Oscar díj, hogy kvázi, öt pályázó kerül be a "jelöltek" kategóriába, és közülük egy kapja meg a kis arany szobrocskát, és mi bekerültünk a jelöltek kategóriába, tehát az első öt közé. De hát ez nagyon nagy szó volt.

L.ZS: Ezek képek voltak? Kinyomtatott printek voltak?

B.J: Ezek computer grafikák voltak, de fotón, mert jobb minőségben jött ki a fotó. Akkor a print még nem állt olyan szinten. Ez '92-ben volt. Amúgy olyannyira nagy sikerünk lett, hogy engem még Kanadába és Franciaországba is hívtak, hogy computerezzek. Tehát akkor megnyílt volna egy computer karrierlehetőség. Akkoriban ismerkedtem meg jobban Waliczky Tamással, aki egyébként festőnek készült. Felvételizett a Képzőre nem tudom én hányszor, és nem vették fel a srácot. Erre berágott, és elment rajzfilm fázisrajzolóknak, és ott valahogy közösen elkezdtek

computeres rajzfilmeket csinálni, szóval ő így fúrta bele magát ebbe az ügybe. És hát tulajdonképpen Waliczky Tamás, amikor összebarátkoztunk, át is adta az összes festőcuccát nekem, mondván, hogy ő már úgysem fog festeni.

L.ZS: És mi lett a technikussal?

B.J: A számítástechnikus srác odáig nőtte ki magát, hogy elment Los Angelesbe, és ő csinálta a Titanic-nak a vizét, meg különböző más effekteket. Supervisor lett az animációs filmiparban, és elég jó karriert futott be, de aztán az utóbbi években ő is kiszállt már a filmiparból. Más irányba ment el.

Amúgy Waliczky Tamás, meg még Kiss Laci volt – nem tudom, hogy ismered-e, már Ausztráliában él, és az Európa Kiadó basszusgitárosa volt – aki kapott egy olyan díjat, mint én. A Waliczky egyszer megkapta a fődíjat, azután dobbantott Magyarországról, és neki ott indult el a nagy nemzetközi karrierje. Most is talán csak hébe-hóba van itthon. Akkoriban ők mind a ketten, kvázi outsidernek számítottak, nem voltak benne a képzőművészeti szakmában, és mégis nyertek díjat. Ez csak egy ilyen adalék, hogy érdekes, hogy a szemlélet, a látásmód, frissebb, ha kívülről jön. Amúgy az a megközelítés, amit például az intermédia szakosok képviseltek, nagyon erősen konceptualista, amit kint nem értenek vagy nem vevők rá, tehát egyszerűen nem érdekli őket. Túl merevnek, vagy spekulatívnak érzik. Amit én csináltam, az egyfajta összekombinálása volt a keleti ornamentikának a nyugati konstruktivizmussal, és ez máig is egyébként a festészeti programomnak a része. Tulajdonképpen ezek a programok is ilyenek voltak, meg a képek is, amiket csináltunk. Képzeld el, hogy megépítettem egy virtuális teret a modellépítő programmal, lefotóztuk és ez lett a kép. Máig is bánom, hogy nem forgattam le benne egy filmet, mert simán le lehetett volna elindítod a kamerát, a fényeket, ez ugye most már magától értetődő dolog, de akkor nem csináltam meg.

L.ZS: És a szoftver már nincs meg többé? Vagy a fájl?

B.J: ÁÁÁ! Hát ez az egész már egy régi történet. Ott is valami zűrök történtek, az a srác, akivel én dolgoztam, a Cosmonak lett valamilyen főnöke, aztán végül onnan lefalcolt Los Angelesbe. Tehát így már szétesett az egész. Lehetne, de most gondold el, ez egy tizenhárom évvel ezelőtti ügy, már röhögsz rajta. Habár technikailag nem áll távol, de ugyanazt meg lehetne csinálni ma már sokkal jobban. Most már nem izgat.

Aztán annyira csömörön lett – és itt jön a viszony – magától a computertől! Erről beszéltünk a Waliczkyvel is, hogy egy baj van a számítógéppel: nem tud közvetlen lenni. Mert a festészetnél, ha van egy érzelmed, itt rögtön fogod, ecsettel odavágod a képhez vagy földörzsölöd vele a padlót, de nagyon gyorsan, közvetlenül bele tudod tenni az érzelmeidet, az indulataidat. A számítógépnél ilyen egyáltalán nincs. Ide kell klikkelni, oda kell klikkelni, ide-oda, amoda. Mire felépíted azt a dolgot, amit szeretnél, már kiment belőled az indulat, az érzelm. És arról nem is beszélve, hogy hiányzik belőle a taktilitás! Ez a következő nagy-nagy probléma ezzel a dologgal. Ez egy olyan felület, hogy nincsen se íze, se bűze, semmi. Látványban meg kicsikét túldimenzionált, mert ugye, a monitor eleve fényt bocsájt ki magából, emiatt kicsit túl erős a dolog.

Akkoriban, egy kicsikét berágva, elkezdtem erősebben fakturális dolgokat festeni. Kvázi ellendolgozni ennek a computeres, üres felületnek, vastag fakturális elemeket hoztam be. Hasonló felületeket vagy mintákat hoztam létre, mint '85-ben a SZTAKI-ban a computerrel, csak itt ecsettel, olajjal dolgoztam. Ettől a fakturalitástól, közvetlen, erős manualitástól vagy expresszivitástól is, valahogy egyszer csak csömöröm lett, és 1999-ben elmentem Rómába. Aztán visszajöttem, és mind magánéletemben, mind stílusban, váltottam. Kvázi visszaléptem egy picikét, ahhoz a dologhoz, amire máig is azt mondjuk, hogy olyan computeres tere van. Kicsikét misztikus. Például a computerben vannak a legszebb színámenetek. Ez a festészetben viszont nincs. Tehát ez a nagyon fura tér, vagy nem is tudom mi, ez nincs. Nem használják. És azt gondoltam, hogy milyen érdekes lenne ezt megfestenem. Ezért visszanyúltam a gumihengerhez, amivel eltüntetem az ecsetnyomot, és olyan tereket, effekteket tudok létrehozni, amelyek kicsikét hasonlítanak, vagy utalhatnak a computer terére, illetve színhasználatára.

Onnantól kezdve tisztán hengerrel festettem! Semmi belefújás. Később aztán újra elkezdtem belefújni vagy ecsettel beledolgozni.

L.ZS: Mondtad, hogy kiábrándulva a számítógépes alkotásból rátértél az expresszívebb útra. A fakturális képeknél van-e computeres hatás a látványvilágban?

B.J: Ahogy az előbb említettem, van egy kis utalás a '85-ökre, amiket elloptak, vagy eltűntek. Rómából hazatérve a fakturális-expresszív anyagból még csináltam egy komplett egyéni kiállítást 1999-ben, az Ernst Múzeumban. És akkor azt gondoltam, hogy ezt le is zárom. Tehát 1997 környékén még a fakturálisabb festés volt a jellemző rám, hogy vastagon ott van a festék, ahogy csúszik, mászik, ám mégis utal egyébként ez a kis pixelekre: fel lehet fogni pixeleknek vagy mintáknak is. Egy gyűjtő felesége azt mondta, hogy „hát ez egy Missoni!”. Való igaz, az első computer melóim – konstruktív tördelések – picikét hasonlítottak a Missoni mintáira. 1999-ben az Ernst Múzeumban rendezett kiállításon mind ki volt állítva, és puff, vége lett. Utána már a hengerelt képek következtek, aztán elkezdtem először ecsettel belenyúlni, és később pedig tenyéréllal. A tenyéréll az úgy jött be, hogy ezt a kettősséget érzékeltetendő, a gumihengerrel megfestett computeres teret, hogy személyessé tegyem, tenyéréllal gesztusokat csináltam bele. Tehát a frissen megfestett képbe, tenyéréllal elkentem a festéket. Kvázi ez olyan, mint egy pofon gesztus: oda-vissza. És közben ez az oda-vissza gesztus kiadott megint egy computeres optikai – olyan, mintha egy üvegsík lenne – teret. Tehát egy nagyon érdekes kettős vagy hármas csavar volt benne, mert benne volt a személyes gesztus is, amit nem lehet lassan meghúzni, tehát rendesen, lendületből kell lekenni a pofont a vászonnak. És az oda-vissza pofon aztán a saját képi térben computeresen működik.

L.ZS: Tehát a computerimitált, sterilebb teret ellenpontoztad ezekkel a személyes gesztusokkal?

B.J: Így van. De közben az eredmény – mégis milyen érdekes! – benne maradt ebben a képi világban.

L.ZS: Azok a képek sokszor mégis digitálisnak hatnak.

B.J: Hát igen, abszolút. Ezt még akár meg is lehetne számítógéppel csinálni. Volt egy kiállításom a Raiffeisen Galériában 2005-ben, miután az előző évben kint voltam egy nagyobb magyar delegációval Washingtonban és New Yorkban. Egy nagyon komoly program volt, amire összeválogattak kb. tíz művészt. A Sotheby's igazgatója fogadott minket, és olyan raktárakba is elvittek, olyan dolgokat megmutattak! A Guggenheim Museum fő kurátornője vezetett végig minket. Szóval nagyon-nagyon ott állt a dolog, és egy nagyon megszervezett, nagyon profi ügy lett volna. Csak hát az akkori szocialista kormány nyomta, készítette elő, és aztán később jöttek a fiúk, és ezt a programot legéppuskázták. Ám még 2005-ben, a Houstoni Modern Museumnak a fő kurátornője eljött a Raiffeisen Galériába megnézni a kiállításomat. Na, és ez a nőci, ahogy jött be, és meglátta a képeimet, távolról azt hitte (aztán elmesélte nekem), hogy ezek printek. Amikor odajött, nagyon pontosan megfogalmazta a lényegét: ez távolról látszólag úgy néz ki, mint egy print, de ez mégsem print, hanem igenis kőkeményen festészet. És még hozzá utal a computeres térre is, de ez festészet! Tehát ez a kettősség, ez a csavar az egész ügyben. Nagyon pontosan megfogalmazta, iszonyúan sajnálom, hogy nem írtam fel akkor, amiket mondott, mert nagyon okosan beszélt. Talán egyetlen magyar művészettörténész sem tudta még ilyen jól összefoglalni, mint ő, amikor ott elmondott erről. Teljesen tisztán látta a lényegét. Tulajdonképpen ez volt, és máig is ez benne a csavar, hogy ez nem print! Ez igenis festészet. Sőt, maga processz az egyik lényeg, hogy ez tisztán festészet, mégis olyan, mintha computerrel készítettem volna. Aztán persze a másik kedvencem: a fókusztalanság, de ez a másik kérdés.

L.ZS: Majd erről is beszéljünk, mert ez külön izgalmas!

B.J: Elkezdtem különböző tereket megépíteni. Computeresnek ható színviszonylatokat, némileg utalva a színmező, a colourfield, meg egyéb dolgokra, ám a fő motívumok, továbbra is gesztusok voltak. Tehát kézzel, tenyéréllal elkent, friss festéknyomok. Akkor ez nagyon szép, érdekes dolog volt, és egyre jobban elkezdett izgatni. Például az egyik képnél egy kicsikét száraz volt a festék, és ezért elmozgott a kezem, nem lett olyan szép

az eredmény. Akkor azt gondoltam, hogy ez rossz, mégis máig is az a festményem lett az egyik kedvencem! Egyébként Houstonban, a galériásomnál van az a kép. Adott neki egy szabálytalanságot, ahogy néhol megszáradt, vagy nem száradt meg, csak már ragadt és emiatt beletapadt a kezem. A másikon meg, hutty! megcsúszott, ezért itt van egy ilyen kis hülye mozgás benne. A lényeg az, hogy ezek az optikai effektek egyre jobban elkezdtek izgatni. Tehát az, hogy ez milyen teret, milyen képzetet tud adni. Egészen a gesztusszerű, kalligrafikus mozgásokig elmentem, de már egyre jobban mintaként épült fel a dolog. Aztán egészen szabályos, kvázi lelágított, konstruktív kompozíciókat csináltam, utána meg a computeres fura színcsíkokat, amelyeneket egyébként a Coreldrawnak a vektoros rendszerével lehet nagyon szépen felépíteni. Azután léptem, és kvázi pöttyöket, patterneket, vagy golyókat kezdtem el mondhatni háttérnek, térnek festeni. Ebben már egy bonyolultabb, rafináltabb térképzést ad az elkenés. Némelyik képen meg olyannak tűnik, mintha egy kicsit elfolyt volna a festék. Idővel egyre jobban kezdem azt érezni, hogy maga az a tér, a háttér, az elég. Nem kell túlbonyolítanom. Ja! Volt még közte egy folyamat, amikor ecsettel ráfestettem, és az ecsetet pörgettem a vásznon. Ez olyan, mintha az ecsetet belefűrnád abba a térbe. Egy színt oda tettem a közepébe és azt úgy forgattam. Mindig nagyon fontos, hogy "A la prima" dolgoztam, azaz egy ülésre. Többé-kevésbé. Inkább úgy mondanám, hogy egy megszáradás. Ha már megszárad, akkor nem tudom úgy használni.

L.ZS: Ezek szerint nem többretegűek ezek a képek, hanem "a la prima" festetted.

B.J: Tehát nem layerekből épül fel. Egyébként ez nagyon fontos, mert akad olyan is, amin már layeres lett a dolog. Fűrtam az ecsettel fűrtam, fűrtam... Aztán egyszer csak annyira tisztán elkezdtek működni ezek a terek, amiket a hengerrel megfestek, hogy elkezdtem elhagyni a „belenyúlást”. Végül is maradt ez a nagyon fura, misztikus optikai tér. Ám az embernek mániája, hogy bonyolítja, és emiatt kicsit organikusabb dolgokat kezdtem el befesteni hengerrel. Ezekben nincsen belefűjás. Csak hengert használtam, majdnem ortodox módon. Aztán kicsikét monokrómabb terek következtek, amiket nem is lehet lereprózni. Egyébként ez nagy probléma! A houstoni művészettörténész is mondta: nagy kár, hogy a képeim lereprózhatatlanok. Mert nem látszik a lényege, nem

jön ki fényképen. Csak akkor látod, ha ott van az olaj-vászon kép. Akkor van ez a kettősség, akkor érted meg. Legfeljebb úgy lehet megmutatni, hogy a katalógusba részletekről is beleteszel fotókat. Iszonyúan fontos az, hogy az egyes részletek ott legyenek. Akkor talán megértik az emberek, hogy miről van szó. Van olyan képem, ami teljesen másról szól, mint a róla készült fotó. Például különböző effekteket használtam rajta: egy nagy széles spaklival bele húztam, mintha képzavar lenne, szétkentem a festékeket, rengeteget kísérleteztem. Később elkezdett az izgatni, hogy még erősebben használjam az optikai effekteket. Rácsmotívumokat festettem, ám ezek sem jönnek ki igazán tisztán a fotókon; élőben kell látni. Olyan felülete, faktúrája, hatása van, amire a fényképe csak utalni tud, sajnos. Ez a nagy problémám, hogy digitálisnak tűnő, de ez nem az, és ez a kettősség csak úgy látszik, ha élőben nézzük. Emiatt a katalógusba már tettem bele egy-két részletet, hogy látszódjon, hogy ez festék, és hogy miként festem. A fényképe utal rá, de amikor élőben meglátod, akkor megérted a nagy-nagy különbséget a dologban.

L.ZS: Nem is tudom ki is mondta, hogy a Bullás József képek előtt émelyeg, de dicséretként mondta! Kicsi furcsán hangzik: megáll a képek előtt, annyira meghullámoztatja az optikai hatás, hogy szabályosan émelyeg tőle. Tudom, hogy mire gondolt a képeidet nézve. Ezeknek nagyon erős hatása van, erősen megmozgat optikailag.

B.J: Abszolút. Ez cél.

L.ZS: Eljutottunk majdnem a mához. Mivégre van ez az igény benned, illetve a festészetedben erre a fajta digitális imitációra? Hogyan jött ez nálad? Van-e vele célod?

B.J: Érdekes hogy digitális imitációt mondasz. Nem, inkább egy kettősség van a dologban. Megint visszautalok: Waliczky Tamás például azért döntött a gép mellett, mert olyan dolgokat csinál, amit csak computerrel lehet kivitelezni. Engem izgat a computer és szeretem, de mint médium, közvetlenül, úgy engem nem izgat. Aztán lehet, hogy elérkezik az idő, hogy majd egyszer fog. Ugye Gerhard Richter is addig-addig kerülgette, amíg végül mégis dolgozni kezdett vele. Mondjuk Gerhard Richter minden

fát lehugyozott, minden stílust nyomott, mindent csinált. Biztos láttad ezeket a csíkokat, a számítógépes melóit. Láttam egy vastag, nagy könyvét, amiben csak ilyen digitális patternek voltak. Nyilván segédekkel csináltatta, nem hiszem, hogy ő ücsörgött a monitor előtt.

L.ZS: Olaj-vászon vagy print?

B.J: Ez mind print, de olyan printek, hogy másfélszer három, meg négymétereseek. Gyönyörűek egyébként. Párizsban még találkoztam Richterrel, és kérni is akartam egy autogramot, de mire sorra kerültem, az a kurva könyv, amit dedikáltattam volna, elfogyott az asztról. Marian Goodman Gallery-ben volt Richternek a kiállítása. Én is éppen ott voltam egy Vasarely ösztöndíjjal Párizsban. Alá akartam vele írni, de nem egy szar papírra, hanem egy könyvére. Mire megkaptam a könyvet, Richter lelépett. Szóval nem nagyon sokáig húzta ott a dolgot. Mondjuk kicsit én is késtem. A lényeg az, hogy azon a kiállításon, a művek fele print volt. Gyönyörűen voltak tálalva. Dibondra ráhúzva a printek, és előttük valami nagyon szép, finom minőségű plexi. Lehet, hogy még valahogy össze is volt dolgozva. És azok voltak csak úgy feltéve a falra. Semmi keret. Lehet, hogy kétoldalas plexi volt. Nagyon elegáns és tiszta volt az egész. Nem csillogott annyira, de azért lehetett látni a plexi selyemfényét. Nagyon cool volt. Persze biztos, hogy eljut ide az ember. Nekem még nagyon-nagyon fontos maga az anyag! Van egy másik dolog, amivel nekem bajom a computerrel. Annak idején, amikor Picasso festett egy képet, és egy ponton azt gondolta, hogy ezt így is lehetne folytatni, meg úgy is, akkor a feleségének mondta, hogy na, itt van, ezt fessd meg, amíg én lefekszem aludni, két példányban, ha nem, akkor megverlek. Meg is verte a feleségét, meg a nőit. Picasso nagyon szadista és verekedős volt, ő ezt megcsináltatta a csajjal. Akkor még nem voltak segédek, vagy nem engedte be őket. Megvolt két példányban. És akkor az egyiket így folytatta, a másikat meg úgy. A computerrel nekem az a problémám, hogy tényleg millió verziót lehet vele készíteni, ami szerintem megöli a képzőművészetnek az egyik báját: a közvetlenségét, a direktségét, az egyszeri és megismételhetetlen misztikumot. Kicsit ez persze túl is van spílázva, ám mégiscsak van ennek egy olyan hangulata, hogy amikor közvetlenül dolgozik az ember az anyaggal, akkor tényleg nagyon milimétereken kell

táncolnia. Mert ha erre mész, akkor az lesz. Már nem lehet visszacsinálni. A számítógépnél rámész a visszalépésre, és visszatörölsz. Olyan, mint a computer játékoknál, hogy száz életed van. És ez kurvára felhigítja, mássá teszi a dolgot. Volt úgy, hogy egy képeknél, úgy, mint Picasso, elérkeztem egy olyan pillanathoz, hogy nem tudtam eldönteni, hogyan folytassam tovább, ezért lefotóztam, és Photoshopban csináltam vagy tíz verziót. Soha a büdös életben nem csináltam meg őket. Annyira kisült, elment a dolog, hogy nem izgatott többé. Nem tudom elmondani, hogy a manualitásnak az érdekességge, az mennyire fontos számomra. Valószínű, hogy ezért berzenkedek a számítógépektől, meg a printektől. Persze az ember soha ne mondja azt, hogy soha, de most itt tartok, ez a hozzáállásom. Ez a kettőssége ennek az egész dolognak, hogy a tere, a világa az egy számítógépes világ, és mégis, ez egy nagyon-nagyon erősen manuális festészet.

L.ZS: Nagyon jól összefoglaltad, hogy miért nem print, és hogy miért nem számítógéppel dolgozol. Ám te, elmondásod szerint, egy figurális világból indultál ki, persze a kezdetek kezdetén. Hogyan mentél el az absztrakt irányába?

B.J: Azt hozzá kell tenni, hogy én '84-ben diplomáztam, de már '84-ben, '83-ban is kiállítottam. Akkor kerültem be a Hegyi Lóránd-féle csapatba, az új szenzibilitásba. Tulajdonképpen így indultam. A '85-ös Sao Paoló-i Biennáléra úgy vittek ki, mint ennek az új festészetnek már egy picikét félabsztrakabb, de figurális festőjét.

L.ZS: Lehet ezt a transzavantgárd vonalba sorolni?

B.J: Abszolút. Benne is voltam a Hegyi-féle a csapatban, de aztán kiszálltam. Egyik oka az volt, hogy számomra ez kezdett kiürülni. Mindenki csapkodta széles ecsettel a vásznat, meg a mitológiai jelenetek, szóval a frászt kaptam már tőle. Kezdett mindenki odasündörögni a buli meg a pénz miatt. Szóval ment a szokásos egymás majmolása, és egyre jobban hiányzott nekem az, aki megéli, vagy úgy dolgozik, hogy belőle fakadna. Mindenki csak kvázi egy karrier trambulinnak, elugrásnak gondolta. Az első katalógusomban vannak az előzmények, kis képekkel. Látni a folyamatot. Tulajdonképpen '86-'87 környékén már absztrakt képeket csináltam, ám az igazi váltás,

amikor már bejön a kicsikét computeresebb tér, az elején még ecsettel megfestve, az 1989.

Hegy a múltkor éppen nyilatkozta, azt hiszem a Balkonban valahol, hogy ő már akkor látta az én festézetemről, hogy át fog alakulni. Érdekes, hogy látta, mert akkor nem ezt mondta. Egyébként a Lóriival nagyon jó kapcsolatban voltunk. Sokat köszönhetek neki, és egy jó szemű művészettörténész volt, aki értette a festézetet.

L.ZS: Az is érdekelne engem, hogy mennyire volt ennek előzménye? Például a Vasarely-féle op-artosabb vonal, vagy pedig akár, ha már '70-es évek, mondjuk Henczék művei?

B.J: Nyilvánvaló, hogy sokmindent látott az ember, és nem tudni persze, hogy mi hogyan csapódik le ebből. Annak idején, a gimnáziumban még kifejezetten nem szerettem a Vasarelyt. Nem tartottam jó festőnek, vagy hát nem is érdekelt. Maga a festézet elég későn jött nekem. Az, hogy tehetséges vagyok, vagy jól tudok rajzolni, az már általános alsóban kiderült, csak aztán emiatt kötelezővé tették, és naná, hogy elmenekültem, és csak egy nagy-nagy vargabetűvel, később kerültem vissza. Körülbelül gimnázium harmadikban kapaszkodtam vissza, hogy engem érdekel a képzőművészet, a rajzolás-festés. Emlékszem, hogy akkoriban rengeteget jártuk az országot a természetjáró szakkörrel. Mondjuk inkább a hegyeket néztük, de rengeteg kiállítást is láttunk, és emlékszem, hogy láttam Henczéknek egy képét a Pécsi Modern Múzeumban, azt a szürke-fekete szemzisis képét. Na, az meghatott. Tehát arra határozottan emlékszem, hogy akkor azt nézegettem, és ezt elfelejti az ember, ám biztos, hogy valamennyire beépült. Az, hogy Vasarely újra előjött, az viszont abból adódott, hogy az optikai effekteket kezdtem használni. Utólag az ember persze tudja, hogy akkora balfasz, hogy Vasarelyt így leköpködi, de sajnos egy kicsikét a magyar közélet, vagy a magyar művészeti élet tette őt tönkre. Nem tudni miért bántják Vasarelyt, közben én azt gondolom, sőt, tudom, hogy Vasarely tulajdonképpen a legnagyobb magyar festő. A világ összes nagy múzeumában szinte kötelezően ott kell lennie egy Vasarely képnek. Az op-artnak több ismert alakja van, az egyik Vasarely, a másik Bridget Riley, aki

megmondta, hogy Vasarely a király, és ez tényleg így is van. Vasarely baloldali szellemiségű volt, ide rohant, és azt gondolta, hogy majd itt a magyaroknak segít, de hát a PR-ja itt Magyarországon rosszul sült el, hogy finom legyenek. Közben külföldről meg jönnek ide művészek, művészeti iskolások, és tanulmányozzák Vasarelyt, és nem értik, hogy miért nincs itt neki egy nagy, rendesen megcsinált múzeuma, és a munkássága sincs földolgozva egy rendes nagy könyvben. Most Csontvárit rángatják elő. Nagyon fontos Csontvári, de hát inkább Vasarelyt kellene. Csontvárit, azt még be kéne tolni a nemzetközi köztudatba, de Vasarely meg ott van! Ez érthetetlen, és ami szintén érthetetlen, és itt jön, ami nagyon fontos: emlékszem, Havas Bálinttal (Kis Varsó) beszélgettünk, hogy míg a francia, német, vagy a többi nagyobb nyugat-európai országok művészete mindig támaszkodik a nagyobb elődökre, itt Magyarországon az a divat, hogy a nagy elődöket lehetőleg leköpjük, lehányjuk. Tehát, hogy abszolút degradáljuk, negligáljuk stb. Nem, hogy ráépítenénk! Még Hantait is tulajdonképpen egy picikét Vasarelyhez lehetne hasonlítani, pláne a legvégi, késői melóit, azokat a négyzeteket, és nem érti az ember, hogy hát könyörgöm, van nekünk két ilyen nagy művésznünk, miért nem építünk erre rá, miért nem alakul ki ebből a dologból valami, ami magyar? És nagyon fura, hogy akik tulajdonképpen nemzetközileg híresek lettek, teljesen véletlenül mindegyik közel állt a konstruktivizmushoz, vagy az optikai effektekhez. Moholy-Nagy, Kassákot hagyjuk, azt most nem tudjuk, hogy ő mennyire híres, de Schöffer, aki tényleg, meg Kepes. Szóval éppen az ő hagyományaikat nem folytatják itthon. Akik meg folytatják, azok egy kicsikét gitt-egyletszerűen összezárnak. Persze lehet, hogy kénytelenek összezárni, mert különben nem segítik őket, vagy nincs mögöttes támogatás, nem tudom. Azért is érthetetlen, mert én, amikor tulajdonképpen egy új festészeti irányzattal jöttem, akkor engem hirtelen nemzetközileg rengeteg helyen kiállítottak. Főiskolák létemre ott voltak a képeim különböző múzeumokban, és bekerültek gyűjteményekbe is. Ez visszás, hogy egy olyan irányzattal megint, ami külföldről jött, tehát az itáliai, vagy német újfestészettel. Azért többször felmerült bennem, hogy miért nincsenek magyar folytatói Vasarelyéknek. Helyette kvázi majdnem a tagadás jellemző, tehát az, hogy azt mondja, Földes András, hogy Vasarely egy giccsfestő. Ez szörnyű, hogy ilyet ki mer valaki jelenteni egy országos internetes

újságban, szóval érted, ez iszonyúan furcsa. Ez valami magyar átok, ahogy szokott lenni, hogy amink van, az nem kell. Ez szerintem egy röhejes, abnormális dolog. Én magam ezzel most szembesülök, és egy kicsikét fájó is. Én sem akartam op-art művész lenni, optikai effekteket persze használok. Két évvel ezelőtt Párizsban kiállítottak egyébként Vasarelyvel. Vasarelynek Párizsban húsz évvel ezelőtt volt utoljára múzeumban kiállítása, aztán most volt egy kis múzeumban, és engem, mint a magyar op-art mostani mesterét, meghívtak. Hát hülye lettem volna tiltakozni, hogy én nem, de hát rögtön egy címke lett ez a dolog.

L.ZS: Ezt érdekes hallani, mert innocent bystanderként az mondja az ember, hogy ez tulajdonképpen nem is sértő. Van Magyarországon ennek valamilyen szektairánus hagyománya, hogy nem lehet valamit általános néven nevezni, mert sértődés lesz belőle. Közben az ember tényleg csak egy ártatlan összefoglaló kifejezéssel próbál közelíteni, és te is így kaphattad meg az op-art címkét, amit valószínűleg nem címkének szántak, hanem egyszerűen próbáltak egy kifejezéssel megfoghatóvá tenni.

B.J: Igen, lehet, hogy az embernek az nem tetszik, hogy kategorizálják. Kétségtelen, hogy optikai effekteket használok. Mondjuk a különbség az, és ez nagyon érdekes, hogy az op-artban, vagy általában magában a konstruktív festészetben a valór és a színátmenetek nagyon-nagyon ritkák. Ez a computernél gyakrabban megjelenik. Kifejezetten tetszetős, nagyon virítós, dögös elem, ezért egy kicsit el is használódott ez a blur, illetve gradient effekt. Ez engem izgat, mert ez a festészetben nem jellemző. Érdekes, hogy a lengyel festészetben van valaki: Wojciech Fangor, aki nagyon szép optikai színátmeneteket hoz létre, ő is szinte computeres tereket alkot. Beszélgettünk is róla, hogy jó lenne a Lengyel Intézetben egy olyan kiállítást csinálni, hogy Fangor meg én, csak hát Tomek Piars mondta, hogy Fangornak a biztosítása olyan drága, hogy nem tudják elhozni. De akár lehetne, mondjuk, egy Vasarely, Fangor, Bullás hármast összeállítani.

L.ZS: Ő air brush-sal csinálta ezeket a képeit?

B.J: Nem. Lehet, hogy azzal is, de én úgy tudom, hogy ecsettel dolgozik.

L.ZS: Azért te is alkalmazol néha fújást, vagy ilyesmit?

B.J: Végül is azon mereven gondolkodni, hogy akkor most azt nem, mert jusst se, az hülyeség. Minden fajta technika izgat. Szóval, persze! Néhány effektet nem lehet máshogy megcsinálni. A hengert például nem tudod pontosan mindig ugyanoda visszahengerelni, ezért elmossa a dolgokat. Sőt, egyfajta szabályosságot követel. Tehát, mert ugye görög, mindig korrigál, összemos, ahogy elmozdítod, és ez izgat engem. Ebből lesznek a blurös összemosódó effektek. Na, és tulajdonképpen az air brush valahogy nem ad olyan szép színátmeneteket, mint a henger, aminél a pigmentek valahogy ügyesen keverednek. Egyébként itt van valami hasonlóság a computeres látvánnyal, hogy pixelszerűen látszanak néha a festékek. Az air brush-nál nem, mert ott mindig ráfed a következő réteg. Tehát a hengerelésnél összekeverednek a különböző pigment szemcsék, míg az air brush-nál mindig az utolsó réteg látszik. Az más kérdés, hogy lehet persze a fújásnál maszkolgatni, de az összekeveredés, az nem úgy működik, mint a festék hengerelésnél.

L.ZS: Hát igen, a hengerelt képeiden nagyon jól kijön az optikai színkeverés. Közelről „pixeles” hatású, távolról meg már egy árnyalatsorrrá válik.

B.J: Így van, távolról már nem is látszanak a pöttyöcskék, vagy pixelkék. Nyilván a vászonnak a struktúrája még plusz egy dobás benne. Arról nem is beszélve, hogy ezek a faktoriális hatások nem jönnek ki air brush-sal, mert a fújó felület síkszerű, lenyalt. Ettől függetlenül egyébként, nagy kedvencem volt Richard Hamilton egyik képe, a *Fehér karácsonyról álmodom*. Egy kalapos csákó van rajta, színes negatív fotóról, hiperrealista módon, air brush-sal és ecsettel vegyesen megfestve. Gyönyörű kép. Szerintem az a kép majdnem jobban hatott rám egyébként, mint mondjuk Hencze, vagy Vasarely. Persze ez egy figurális kép volt, de gyönyörű volt maga a színvilága is. Ezért mentem el direkt Amszterdamba, hogy megnézzem, és nem volt kiállítva! Képzeld el, odamentem Amszterdamba, és amúgy pont összefutottam a folyosón Erdély Danival, Erdély Miklósnak a fiával, meg ott volt Miklósnak a felesége, Szenes Zsuzsa, és Daninak az akkori felesége. Bementünk a büfébe, hogy igyunk egy teát. Hát én csóró – ’82-öt írunk

azért – hátizsákos turista főiskolásként. Ott ücsörögtünk a büfében, és egyszer csak két csákó, egy ilyen tili-tolin áttolta ezt a képet. Képzeld el! Valahonnan a raktárból vitték valahova ki. Odarohantam, Ájj! És mégis csak láttam a képet.

L.ZS: Ez fantasztikus! Ez egy jó sztori.

B.J: Igen. Na, szóval annak a képnek nagyon tetszett az átmenete. Blurös, de van benne egy picike szürrealizmus és egy kis poposság. Egyébként akkoriban, mikor a főiskolára kerültem, nagy popos hívő voltam, de később már nem az érdekelt, mást kezdtem el festeni. Akkoriban, a '70-es évek végén, '80-as évek elején a koncept nagyon dübörgött, és meg kell, hogy mondjam, hánytam a koncepttól, mindenhol Erdély Miklós, Birkás, Hajas, szóval nekem nagyon nem tetszett. Persze voltak jó dolgok, néztük a Joseph Beuys könyvet, egy-két barátomra az hatott, például Ádám Zoli ilyen Beuys hívő volt, és én is valamennyire szerettem, persze. Ezen a nyugat-európai úton viszont már láttam egy-két olyan dolgot, amire azt mondtam, hogy na, ez izgat! És valószínű, hogy azért is kezdtem el festeni, és picikét az én hatásomra kezdtek el a többiek is festeni. Sőt, olyannyira, hogy '82-ben tartottam egy nagy vetítéses előadást a Képzőn arról, amit összefotóztam Nyugat-Európában. Akkor volt a Hantainak egyébként a Velencei biennálén egy nagy, önálló kiállítása a francia pavilonban.

L.ZS: És akkor még a koncept dübörgött, tehát a transzavantgárd még nem volt jellemző itthon? Tehát a magyarokhoz ez csúszással jött be ezek szerint?

B.J: Igen. Körülbelül '83 környékén kezdődött el, lehet, hogy egy-két műteremben már voltak kezdemények. Én legalábbis olyan '83 környékén kezdtem el ilyen irányba menni. Persze, nekem is volt egy-két koncept próbálkozásom, de merevnek, meg kevésnek éreztem. Azt éreztem, hogy nagyon sok minden hiányzik belőle. Nem azt mondom, hogy egy megrögzött ortodox festő akartam lenni, de az akkori csak koncept és csak fotó, és csak mit tudom én... Birkásnak emlékszem a kiállításaira, álltunk, hüppögtünk, hogy minek kell ebben tetszeni? Meg mi ebben a jó? Nem értettem. De egyébként ugyanúgy eljártam az Indigó körbe is, Erdély Miklóshoz, és ott is persze az ember mindent próbált beszívni. Sőt, talán Erdély Miklós egy picikét a mi hatásunkra

kezdett el festeni. Egyszer, mikor Mazzag, Ádám Zoli meg én ott ücsörögtünk a sarokban, valami budai presszó kerthelyiségében, és Erdély Miklós, Szirtes, meg a többiek az Indigó-sok ott ültek egy kicsit odébb, Erdélyi ránk bökött, és cikizve mondta, hogy na, most ezek mennek, meg a bárányfelhők! Az Erdély Miklós mindig ilyen volt. Na jó, de előttünk meg Böröcznek és Révésznek voltak nagyon szép akciói. Ők nagy sztárok voltak a 80-as évek elején. Például ez máig sincs feldolgozva, hogy az Egyetemi Színpadon, meg mindenhol, nagy filmeket, happeningeket csináltak. Több száz ember nézte, képzeld el! Most erről a kutya se beszél.

L.ZS: Hát akkor ez a '70-es éveknek volt a koncept világa.

B.J: Igen, de pont Böröcz és Révész, már egy kicsit a humort is belevitték, amiben szerintem benne van Erdély Miklós is, aki nagyon humoros csákó volt. Bírta a csipkelődést, viccelődést. Mondjuk Szirtes nem humorizált, ő mindig kicsit dramatikusabb volt az akcióival, de például Böröcz és Révész humorosak voltak. Akkoriban mindenki koncept művészetet csinált, még Koncz is: kockák, tükör, meg fotó, meg mit tudom én, szóval konceptes művei voltak, és emlékszem, hogy volt a Plánung fesztivál, amit a Gyetvai Ágnes nevű művészettörténész szervezett, aki aztán öngyilkos lett, vagy azért, mert állítólag III/III-as, tehát besúgó volt, vagy magánéleti okok miatt. Nem tudom, össze-vissza beszélnek róla. De egy nagyon érzékeny, nagyon helyes nő volt, és ő csinálta ezt a fesztivált. Akkor nyílt meg az Almási téri szabadidőközpont, és akkor még ez egy érdekes tér, szituáció volt, és ott volt ez a fesztivál. Körülbelül huszan-harmincan állítottunk ki, és Szemző meg Forgács csináltak valami happeninget, amin csomó nő gépelt egyszerre, szóval mindenféle dolgok voltak. Akkoriban csinált egy házibulit Gyetvai, és emlékszem, hogy ott ültünk, Birkás meg én egy pamlagon, jött be a Koncz, és nagyon durván odaszólt Birkásnak, hogy „te rohadt gecí, te személtáda! Nem szóltál, hogy most már festeni kell, már nincs koncept!” Szóval ez így ment. Most gondold el, egy fiatal főiskolás, aki nyitott szemmel mered a világra, ezt látja, hogy a nagy művészek ilyenek. Akkor ez neked a nagy művészet? Szóval eléggé illúzióromboló volt, nem véletlenül faroltam aztán ebből ki, mert az ember az önálló, saját útját akarta megkeresni. De a lényeg, hogy tulajdonképpen olyan

'82 utántól engem már egyre jobban maga a festészet érdekelt. Képzeld el 81-ben, két méterszer négy méteres hatalmas nagy műanyag fóliára fújtam felhőket. Akkor én, meg a Mazzag voltunk a retuspisztoly-királyok. Nagyon misztikus felhőket festettem, és Kocsis Imre a grafika tanszékről, nagyon kedves, akkor még nyitott csákó, mondta: „Te figyelj, ez tök jó, van transzparens festékem, azzal kéne megcsinálni!” Szerzett nekem olyan festéket, ami átlátszott, és úgy festettem rá a felhőket, hogy át is látszottak. Ahol meg sűrű volt, ott olajjal festettem, fedőfestékkel. Köptem-vágtam a cumulusokat, meg nem tudom, még milyen felhőtípusokat. Jó, hát érdekelt mindig, tetszettek a felhők, plusz én egy évet jártam a tanárképző főiskolára, rajz-földrajz szakra, mert nem vettek fel egyből a Képzőre. Tehát ez izgatott, meg a kirándulás, és a természet mindig közel volt hozzám. Például az első külföldi utamon, azon a '82-es nyugat-európai úton Hollandiában, ahol gyönyörű felhők vannak, csak felhőket fotóztam szinte.

De visszatérve a fő témára, ez a computeres, vagy ez a kicsikét ecsettől távoli blurös tér ez egyfajta virtuális tér, optikai effektekkel. Olyan durva effektekkel, hogy Párizsban, ahol ki voltam állítva, egy kisgyereket kivittek, mert rosszul lett, ahogy nézte az egyik képemet. A múltkor volt itt egy művészettörténész lány, egyszerűen le kellett takarni a képeket. Hát mondom, akkor miért írsz róla? Na, mindegy. Ezek az optikai hatások egy olyan ismeretlen virtuális térbe helyezik be a nézőt, hogy az bezavarodik a látványtól, és szembesül azzal, hogy a fénynek teste van, vagy anyaga van a képnek. Ez ad egy ellentétet. Ez célom, hogy tényleg egy olyan elbizonytalanító virtuális térbe kerülj, ami ismeretlen számodra. Mert azért a computer nem ad annyira ismeretlent, nem kerülsz annyira bizonytalan helyzetbe. Egyébként elkezdtem ezt vizsgálni, néztem, beütöttem a Google-ba, hogy optikai effekt, és rengeteg computeres optikai effekt van. Olyan ami tetszik is, meg nem is. De ez festészetileg sikamlós terep, mert bele lehet szaladni, hogy ez csak ilyen kis poén, geg vagy valami ilyesmi lesz. Na, azt nem szeretném, hogy a kép arról szóljon, hogy állsz, és akkor elkezdenek a pöttyök mozogni, vagy forognak. Ismered ezt biztos. Na, ez computeren ragyogó, az erre való egyébként. Azt nem is kell megfesteni szerintem. Amikor közlelről nézed a képeimet, akkor megérted, mint ahogy a houstoni kurátornő is, hogy miről van szó, hogy ez egy egészen más dolog, és több mint

puszta játszadozás optikai effektekkel. Nagyon fontos maga az anyag, a processz. Arról nem is beszélve, hogy ugyan hát rá lehet jönni, hogyan csináltam, de azért el kell rajta gondolkodni. A múltkor itt volt egy pasas, és mondta, hogy bármit meg lehet ma már csinálni printtel, még ezt a vastag felületet is ki lehet printelni. Hát biztos, nem tudom. Mindent ki lehet, de...

L.ZS: ...az már egy szimulákrum lesz csupán.

B.J: Hát abszolút. Egyébként az Ikeában láttam egyszer-kétszer olyan képeket, hogy azt hiszed, hogy ilyen fakturális festmény, pedig csak vastagon rá van nyomva. Na, ezt mondta nekem az a pasas. Ez egyébként tényleg érdekes, mert komolyan mondom, megnéztem közelről és nem pixeles.

L.ZS: Persze, mert már olyan minőségben nyomják.

B.J: Ez egyébként majd adhat egy pofont az átalakuláshoz. El lehet ezen gondolkozni, hogy hogy s mint tovább.

L.ZS: Igen, mert most lassan, főleg ezzel a 3D nyomtatással kombinálva, gyakorlatilag tényleg minden reprodukálhatóvá válik, tehát felmerül a lehetősége annak, hogy szemmel már nem követhető módon imitálhatóvá válnak például a faktúrák, meg a gesztusok. De hát nyilván ez még nem annyira jött el.

B.J: De az egy érdekes kérdés lesz, hogy erre hogyan fog reagálni majd maga a festészet? Egyébként sokszor felteszem magamnak ezt a kérdést. Pont tegnap láttam egy ilyet, hogy egy kínai festőgyárban valami londoni tájképet, ezrével másolnak. Na, ezek is érdekes dolgok lesznek.

L.ZS: Pont ezzel kapcsolatban merült fel bennem a kérdés, amit félig-meddig már környékezőnk is: te hogyan látod a festészet szerepét a mai kortárs művészetben?

B.J: Hát én azt gondolom, hogy két irányba van. Az egyik ugye a figurális festészet, annak is van jövője, de a figurális festészettel nekem az a problémám, hogy egy adott látványból indul ki, és erős az irodalmi tartalma. Tehát mindig valamit elmesél, elmond.

Én azért is nem adok a képeimnek már címeket, hogy semmi fölösleges többletjelentést ne halmozzak rájuk. Tehát, hogy nagyon tisztán, vizuális nyelvezettel elmondott tételről legyen szó. Ne keveredjen bele az irodalom, az ilyen-olyan redundáns dolgok. Aztán persze lehet, hogy jön egy kanyar és azt mondom, hogy szarok az egészre, most mást csinállok. Szeretném ezt a szabadságot megtartani magamnak, nem akarok úgy belemerevedni, de hát az se véletlen, hogy ezt találtam meg, mert valószínűleg a vágyam erre húzott. Ezért nehéz erről beszélni, mert mindenkinek a személyes vágya torzítja azt az objektív képet, hogy mi lesz a jövőben. De azt gondolom, hogy ez a két irány van. A figurális festészet leginkább arról szól, hogy mennyire vagy briliáns, vagy mennyire vagy érzékeny, de ez mindenképpen egyfajta leképezés. Aztán a másik irány pedig az absztrakció; azon belül szerintem egyre jobban felmerül a probléma, hogy vizuálisan már nagyon sokmindent megvalósítottak. Ám biztos, hogy mondjuk egy száz évvel ezelőtti vonulat, ha visszajön átalakulva, az most már másképpen szól, mint akkor, és lehet, hogy most másra reflektál. Ez is elképzelhető, hogy olyan dolgok jönnek vissza, amik már voltak, újraértelmezve; de személy szerint, most én úgy gondolom, és mostanában erősen látom, ahogyan utazok a világban, és szörfözök az interneten, hogy maga ez a processz dolog válik majd fontossá az absztraktnál. Konkrétan tegnap néztem egy képet, és komolyan mondom, nem vagyok hülye, de nem tudtam rájönni, hogyan festette meg az illető. És ez volt benne a trükk. Tulajdonképpen már nem is a végeredmény a lényeg, hanem hogy hogyan lett megvalósítva, tehát a processzus lesz az érdekes. Iszonyúan át tudnak verni a látvánnyal. Teljesen úgy néz ki, hogy valami nagyon így, úgy, amúgy készült. A lószart! Annyira sokrétűen, annyira hihetetlenül precízen kivitelezett a látvány, és átver téged, közben azt hiszed, hogy ez egy sima absztrakt expresszionista dolog. Sőt, vannak olyan festők, akik nem is egyedül festik a képet, hanem többen! Mindenkinek más ecset van a kezében, és nem jössz rá, hogy azt a látványt hogyan lehet megvalósítani. Nyilvánvalóan úgy, hogy egyszerre vagy hatan festik, és itt ő húzza, most meg te húzod, aztán ő húzza, de úgy, hogy nem veszi fel az ecsetet a vászonról, és így tovább.

L.ZS: És ebben az esetben maga a látvány háttérbe szorul akkor? Mert felmerül a kérdés, hogy a processz akkor leuralja-e?

B.J: Igen, ebben teljesen igazad van, de ezt nem tudom. Van ez a festő, Alexis Harding, például ő úgy dolgozik, hogy felfest egy tök egyszerű, geometrikus mintát, szinte egy rácsot. Igen ám, de a vászon és a minta között egy olyan réteg van, ami még nem száradt meg és csúszik. Megfogja a felső réteget, és lehúzza, mintha letépné róla. És alatta meg szintén egy érdekes szín van, tehát nyilván egy kontrasztot ad. Így a végén van egy kép, ami szép és működik, de az a processz baromira hozzá tartozik, ahogy kvázi széttépi, lehúzza, átalakítja. Nagyon ravasz az egész, de érted, hogy tulajdonképpen majdhogynem ez az érdekes, hogy le van csúszva, róla a felső, megszáradtabb réteg. Maga a kép ugyanúgy izgalmas, ám az kétségtelen, hogy a képi világát meghatározza ez az effekt.

L.ZS: Megint felteszem a kérdést: háttérbe szorul a látvány a processzussal szemben?

B.J: Végül is nem, hanem az lesz a látvány, amit a végeredmény mutat. Nem olyan régen volt egy kiállítás, egy cseh csaj csinálta valahol a Bakáts tér környékén, egy kis galériában. Ő is ugyanezt csinálta: még nem száradt meg az alsó réteg, amikor a felső réteg már megszáradt, és sniccerrel kivágta, majd visszahajtotta a felső réteget. Nyilván ez a módszer meghatározza a kép látványvilágát. Egészen más lenne, mondjuk, ha úgy jelenítené meg ezt a kivágást, hogy kimaszkolja és megfesti. Tehát a processz meghatározza a látványt, ezt akarom ezzel mondani. Igenis. Nem biztos, hogy ebből egy olyan stílus alakul ki, ami egy képi világra épülő stílus. Mint mondjuk a pop-art, vagy az op-art, vagy sorolhatnék bármilyen stílust, ahol egyáltalán nem érdekes egyébként, hogy hogyan lett megvalósítva. Persze, mondjuk Tom Wesselman, vagy Lichtenstein képeinél meghatározó a festésmód, de a pop-arton belül. Ott a stiláris hasonlóság, vagy felfogás az, ami összefűzi őket. Itt talán annyi, hogy a processz fűzheti össze a különböző alkotókat, de azon túl mindenki másképpen áll hozzá.

L.ZS: Tehát akkor gyakorlatilag ugyanolyan fontos a látvány, de azt a processzus végeredményeként kell értelmezni?

B.J: Igen. Abszolút. Tehát abból szűrjük le a látványt is, és nyilvánvaló, hogy nagy-nagy különbségek nem lesznek. Habár annyi trükk van, hogy rengeteg módon meg lehet közelíteni, így a határ a csillagos ég.

L.ZS: Ez elgondolkodtató, mert az absztrakt festmény mint végeredmény, mint látvány, adott, ott van előttünk. Hogyha kiindulok a process-art művészetből, annál viszont tényleg nem érdekes mondjuk a végleges látvány, ott sokszor dogmatikusan lemondanak a végső műről. Ám nálad azért van fontossága a végeredménynek is.

B.J: Sőt, hát az a lényeg, hogy nézed, és „hoppá, itt mi történt?”!

L.ZS: Lehet azt mondani, hogy a végeredmény az a processzusnak a folyamatábrája, vagy pedig illusztrációja?

B.J: Bizonyítéka, én ezt a szót akartam használni. De ezt jól mondod, hogy illusztrációja. Hát az sem teljesen jó, hogy illusztráció, de a bizonyíték sem tökéletes kifejezés. Egyik se jó, de valahol a kettő között van. A másik meg az, hogy a „miként”-re neked kell rájönni. Mert van olyan, ami nem ennyire direkt, mint ez, mert itt rájössz. De amit az előbb mondtam példát, ott nagyon hasalni kell, hogy rájöjj. És hát nem is mindig jössz rá. Ez a fajta festészet tulajdonképpen egy fejtörőre, vagy egy trükkre épít, és az ad egy izgalmat, hogy „na, most rájössz öreg, vagy nem jössz rá”?

L.ZS: Feladványszerű?

B.J: Igen, egy kicsikét. Egy másik csákó, ezt éppen ma délelőtt néztem, valami nagynevű new yorki galériánál volt, azt hiszem, és biztos ismered ezt a maszkolgatunk, és sok-sok csíkot húzunk, és a csíkok interferálnak meg stb., amit egyébként én itt annak idején, 2000 környékén csináltam, amikor az interferálás jelensége izgatott. Ez egyébként most nagyon nagy divat lett. Ezt csinálja az említett new yorki csákó szintén, na de képzelj el, hogy kb. 2-3 mm vastag festékkel! Nagyon durva, és távolról semmit nem veszel észre, csak olyan fura az egész. Ott is le kell fotózni egy az egyben a részleteket, akkor érti meg a néző, hogy hoppá! Tehát tök furák a képei, és még hagyján,

ő még egy alapszint is felnyom, ami alatt is van még valami minta, amit felfest síkszerűen, és így mennek rá a csíkok, vastagon.

L.ZS: Te magad festőként hogyan viszonyulsz a festészet és a digitális médiumok kölcsönhatásához?

B.J: Hát nézd, ugye volt egy kvázi forradalom, például a poszt-internet art, biztos olvastál erről rengeteget. Érdekes módon abba sokkal kevésbé szólt bele maga a vizualitás. Inkább, a különböző internetes felületek, meg a vizuális kommunikáció szintjén szólt bele, a magáért való vizualitásba nem annyira. Ezt én legalábbis így látom. Ha beleszólt, akkor azt gondolom, hogy inkább úgy, hogy tagadta. Sőt, ugye egy olyan tíz-tizenöt évvel ezelőtt elkezdődött Amerikában az ún. piszkos művészet, a dirty-art, az is egyfajta tagadás. Ami nagyon fura, hogy nemrég egy ismerősöm beszélgetett amerikai galériásokkal arról, hogy ott is van egyfajta átalakulás, és ez a fajta bizonytalanság például, az absztrakt művészetnek nem tett jót. A figurális művészet viszont, lehet, hogy pontosan emiatt, az internet, a computer, meg nem tudom mi miatt, kicsit felerősödött. Hogy ennek mi lesz a végső kicsengése, azt nem tudom. Például egy nagy válasz volt, vagy lehetett volna erre a Kolozsvári Iskolának a gyors feltörése, ami tudjuk, hogy egyrészt manipulatív volt, másrészt való igaz, hogy egy valós művészeti részbe törtek be, másfajta válaszként, kicsit a lipcei iskola hatása alatt, ám ez mára lecsengett. Tehát ez a búskomor, depresszív, szocialista látványvilág már nem trendi. Adrian Ghenie, aki most a legnagyobb sztár közülük, már az absztrakció felé kacsingat. Még visszatérve, folyamatosan pöcörög az agyamban, egy olyan tíz éve, hogy a computeres látványvilágban jelen van egyfajta science fiction hangulat, amit talán a szürrealizmushoz lehetne hasonlítani. Érdekes módon erre még nem annyira reflektál a kortárs festészet. Miért nem használja ki? Szerintem ez be fog majd jönni, lehet, hogy éppen a popnak egy mellékvágányán fog becsengetni.

L.ZS: És Glenn Brown festményei?

B.J: Hát például őt nagyon szeretem. Még nagyon fiatal volt, amikor 2000-ben Rómában láttam a munkáit, és nekem akkor már bejött. Sőt, olyannyira, hogy hatott is rám a

dolog. Szóval igen, elképzelhető. Csak érdekes, hogy ő se tud abból továbbmenni. Egyébként, amikor Budapesten volt neki egy nagy kiállítása a Ludwigban, meg is néztem, és nem tudtunk rájönni, hogy hogyan készültek a festményei. Műviasz van rajta az egészen. Lehet, hogy az is adja neki azt a fajta elmosódottságot, ami a képeire jellemző.

L.ZS: Tehát nincs kontinuitása, ő is csak egy magányos figura ebben?

B.J: Azt gondolom igen. De nagyon jó példát mondtál, mert ő ehhez abszolút közel áll. Mondjuk az érdekes, hogy nem csak ehhez áll közel, hanem – ami engem is izgat – az elfókuszált tér is jellemző nála. Tehát a fókusz nélküli tér, vagy az autófókusznak a bedöglése, vagy nem tudom. Ennyiben hatott is rám. Ezt a fókusztalanságot akár blurnek is nevezhetnénk, ám a blur inkább homályos, mint fókuszatlan. Valamelyik képén meg mintha vastag fakturális festék lenne, közben teljesen sík az egész, és ráadásul még homályos is. Van egyébként egy másik srác is, Richard Patterson, aki szerintem kicsikét még hamarabb is kezdte, de ő eltűnt. Ő is ehhez hasonló elfókuszált tereket festett.

L.ZS: Csak itt is a téma az, ami veszélybe sodorja a látványt, tehát a többrétegű értelmezhetőség nem tesz jót a látványalapú műveknek. Arra gondolok, amit te is említettél a figurális festészetnél, mint problémát, hogy narratívává válik, és ezáltal elvisz a lényegtől, és a látványtól.

B.J: Igen, Glenn Brown eléggé narratív, az utóbbi, akit mondtam: Richard Patterson, ő nem annyira. Nála gyakori motívum a műanyag-szerű figura, és olyan a látvány, mintha lefotóznád közletről, de elhomályosítod, és ezért nem lehet tudni, hogy egy végtelen térben van, vagy ott van közel hozzád. Ez az effekt például a fotózásból jött be, és olyan öt-tíz éve lett divat, hogy úgy néz ki minden a képen, mintha makett lenne. Pontosabban ez szerintem a computerből jött be, azaz a digitális látásmódból. Olyan, mintha minden homályos lenne, de a közepén meg éles.

L.ZS: A mélységelességgel való játék.

B.J: Igen, és tök úgy néz ki, mintha makett lenne, és még filmeket is csinálnak így. Például város madártávlatból, és mintha egy makett város lenne. Biztos ismered ezeket a fotókat. Na, ez például érdekes, ahogyan ez computer effekt visszaszólt a festői látványba. Amúgy ezt az effektet már láttam fényképezőgépbe programként beépítve. Visszatérve, hogy hogyan tud hatni egymásra a festészet és a digitális médiumok: már nem tudok elképzelni olyan effektet, amit ne csináltak volna meg. Az lesz az érdekes, amikor a film felhasznál dolgokat, és esetleg az visszahat a festészetre. Tehát például a Saul fia filmnél állítólag a történet maga nem annyira izgalmas, mint a látványvilága. Nagyon személyes, nagyon expresszív lett, és lehet, hogy ez a személyes expresszivitás jön majd megint vissza. Szerintem ez pont az, amiről beszéltünk a Kolozsvári Iskolánál, vagy általában a figurális festészetben is ez jön majd be, például Alexander Tineinél is ez jellemző, bár már ő is elkezdett másfelé kutakodni, például színesedett, és egyre több fakturális hatást kezd betenni a képeibe. Szűcs Attila is rendszeresen használ fotót, és magát a computert is. Belenyúl néha a fotókba, átalakítja, és megfesti, de visszafelé ez neki nem hat, nála nincs oda-vissza hatás, hanem kvázi vázlatként, kiindulásnak használja a fotókat.

Persze az ember nyilván a saját szűrőjén keresztül nézi amúgy a világot, és azt ragadja meg belőle, ami számára izgalmas, amit érdekesnek talál, de az biztos, hogy folyamatos mozgás van. Itt Európában, és főleg Kelet-Európában azért nagyon erős a társadalmi reflexió a művészetben, ezért például azt, amit én csinállok, bizonyos kurátorok nagyon sanda szemmel nézik, és akkor még finom voltam. De hát nem tehetek róla, nem fogom megerősokolni magamat a kedvükért. Birkás is, aki aztán mindig taktikusan húzta a dolgokat, mindig magyarázkodott, hogy így társadalom, meg úgy, de aztán hogy-hogy nem, annak a sorozatának lett nagyobb sikere most az elmúlt két évben, ami kvázi művészeti reflexió volt, és festészetről szólt, nem a társadalmi reflexióról. A háttérben felfest valami absztrakt művészettörténeti utalást, ami elé odafest egy csókolózó párt. Azt gondolom, hogy a művészet az egy saját nyelvezet. Lehet, hogy a festészet egyszer majd olyan szerepbe kényszerül, mint például az opera, hogy keveseknek szól, de az opera is meg tud újulni mindig. Mégis van, létezik. Szerintem ilyen lesz a festészet is.

Az, hogy milyen, hogyan, miből építkeznek? Nézd, az kétségtelen, hogy az a képhalmaz, tehát most már digitális képhalmaz, ami van, és már a mobiltelefonok is ontják dögivel, az fog egyfajta forradalmat létrehozni.

Azt gondolom, hogy aminek leginkább alá fog vágni ez a dolog, az az irodalom lesz. Az irodalom is rengeteg képpel dolgozik, és ma még sokkal jobban, tehát snittekkel szinte, mert az a leíró mód, ahogy mondjuk Jókai leír, annál Nádas vagy Eszterházy már sokkal több vágást alkalmaz. A fiatalok meg aztán tényleg képhalmazokat raknak egymásra. A digitális képhalmaz biztos, hogy visszahat magára a festészetre is. Hogy hogyan, tényleg nem tudom. De főleg az az érdekes, hogy digitálisan. És hát ugye ezek a programok egyre könnyebben elérhetőek. Többet már ingyen is lehet tölteni, vagy fillérékért megkapod. A Photoshop még mindig örült drága, de hát vannak lebutított verziók, amelyekkel kb. ugyanazt meg lehet csinálni. Azért azt gondold el, hogy a lányom például már simán kezeli ezeket. Na, ez a technológiai képhalmaz, ez vissza fog hatni! Lásd glitch art.

L.ZS: Te hogy látod, a festészetre tudományos irányból várható-e hatás?

B.J: Nagyon érdekes, vannak nekem ilyen organikus képeim. Olyannyira, hogy kémikusok megkerestek, sőt van egy komolyabb kémiai kiadvány, kéthavonként jelentetik meg, és ott reflektálnak a képzőművészetre is. Volt egy szám, ami csak rólam szólt, én voltam az illusztráció, a vegyészeknek csorgott a nyáluk. Egy csomó ilyen látnak mikroszkopikus felvételeken, és akkor kaptam is visszajelzéseket, hogy miket láttak, és küldtek róla fényképeket. Rám ez nem hat, de hát az kétségtelen, hogy az egy más világ, és nagyon érdekes. Ma például láttam a Facebookon, hogy egy agysebész elkezdett festeni. Aranylapokra, meg mit tudom én mire, tulajdonképpen agysejteket, gondolom, amiket ő látott mikroszkópból. Kicsit a japán tusrajzokra hajaznak a képei, némileg szürrealisztikusak, mint egy mocsárvilág, vagy egy mangróve erdő gyökerei. Helyes, és oda vannak érte az emberek, most már nemsokára ott fogja hagyni az agysebészetet, és festő lesz, mert olyan jól megy neki. Na jó, hülyéskedek. Szerintem nem annyira releváns ma a tudományos hatás. Nézd, azért a csillagképeket már nem

tudom, mióta fotózzák, gyönyörűek, de most azt megfesteni? Nem fog visszahatni. Mikroszkopikus képeket is már gyönyörűeket csinálnak, de nem hiszem. Tehát én most jelen esetben úgy gondolom, hogy nem. Az nagyon érdekes, hogy most már vannak olyan felvételek, amelyeket nem azon a spektrumon világítanak meg, amit a szemünkkel látunk, hanem például a macska látásspektrumában. Már képesek ilyen fényképeket is készíteni, ami egy agyament dolog, mert azt lefényképezik nekünk, amit a macska lát. Szóval nem, szinte képtelenség, de hát tulajdonképpen csak érdekes színeffektek jönnek ki, és nem változik meg a dolog annyira. Persze érdekes lehet, de ilyen alapon, amiről már beszéltem: Richard Hammiltonnak a képe, ez a fotónegatív, Kalapos úr, fehér karácsony-nál nem mond ez sem többet. Biztos láttál már színes negatívot, gyönyörű egyébként, hogy mennyire mások a színek. Ennél többre az új effektek sem nagyon képesek. Az például elég nevetséges volt, amikor a korai computeres időkben a művészek hozzányúltak az effektekhez, és kifejezetten látszik, hogy a program megtetszett nekik, és abból nyomtak valamit, ami úgy hatott mintha a saját képi világuk lenne. Inkább akkor lesz érdekes a dolog, amikor a saját művészetébe behozza és magára formálja az ember.

Térjünk vissza kicsikét ez a szürrealisztikussághoz. Mit is mondtál a computeres térre? Volt egy meghatározásod, és az tetszett. Virtuális tér!

L.ZS: Igen.

B.J: Ez a virtuális, szürrealisztikus tér még nem annyira jelentkezett a kortárs képzőművészetben, tehát lehet, hogy ez még átjöhet a technológiai oldalról, ám akkor az már megint egy picikét másfajta, ábrázoló, irodalmi, vagy egyéb felhanggal. Persze lehet, hogy az animáció kilúgozza ezt a szürrealisztikus, virtuális teret, emiatt ezt nem fogja már alkalmazni a képzőművészet, és így a festőművészetben sem jön vissza. De aztán lehet, hogy úgy jön vissza, hogy tök röhejesen, magától értetődően valami gellert ad neki. Szóval nem tudni, hogy mi lesz. Hát nézd, mindenki járja a maga útját. Én rengeteget kísérletezem, de computerrel egyre kevésbé, mert ahogyan az elején is mondtam: egyszerűen megöli a kíváncsiságot. Persze volt már úgy, hogy lefotóztam egy

képet, és a Photoshoppal csináltam egy csomó verziót. Akkor azt mondtam, hogy jaj, ez érdekes, ezt lehet, hogy majd fel fogom használni. Ez így elképzelhető, de ez jó esetben vázlatolás. Nem, még vázlat sem, inkább inspiráció. Az a fura, hogy nem tudom miért öli meg a dolgot. Lehet, hogy ez old school hozzáállás, amit én nyomok, egy újabb generáció pedig már röhög ezen, és lehet, hogy magától értetődően, kifigurázva felhasználja. Egy következő generáció mindig egészen másképpen tekint mindenre, és például nagyon érdekes, hogy a '80-as években, az új festészet utáni amerikai generáció, Ross Bleckner és Philip Taaffe az első időben, kifejezetten op-artos effekteket használtak fel, de nagyon lazán. Mindkettő Bridget Rileyből indult ki, és egészen másképpen. Simán, lazán felszítázták azt, amit Bridget Riley kimaszkolva megfestegtetett. Taaffe jobban elment az ornamentika irányába. Olyannyira, hogy van egy műterme Nápolyban is, és onnan járkal le Afrika északibb részére, vagy mit tudom én, meg New Yorkban is dolgozik. Ő nagyon lazán szitázza és építi föl most már a képeit, és egy érdekes, ornamentikus világot csinál. Ross Bleckner meg festi, tehát ő nem szitázza. Képzeld el, egy két méterszer négy-öt méteres kép, amin csak csíkok vannak, ilyen opos vékony csíkok, és simán a közepére belefestett egy kismadarat. Nincsenek stiláris aggályai. Tehát adott egy egészen másfajta megközelítés, mert ezt a csíkfestészetet nem csak Bridget Riley csinálta, hanem több más festő is. Ross Bleckner ezt kicsikét elmosódva festette, de mondom, szívbaj nélkül belefestett egy kis madárkát. Egyébként ezek a csíkok Ross Blecknernél akár még a computereknél, illetve a tévékben látható színsávokat is idézhetik, habár szerintem ő nem computerezik, sőt, nagyon nem, mert most már kifejezetten a processz foglalkoztatja, tehát különböző lakkokat visszadörzsöl, meg szétfuttat, nagyon ravasz trükkjei vannak. Szóval egyszerűnek néz ki, és közben nála is kiderül, hogy mégsem olyan egyszerű. Persze a Bridget Riley féle opos effekteket nem csak ők, hanem mások is csinálták, és lazán átalakították, más szemlélettel. Tehát ugyanúgy el tudom képzelni, hogy majd jön egy következő generáció, aki másképpen áll majd hozzá. Annyira másképpen, hogy azt mi most még nem is tudjuk elképzelni. Amúgy például a németeknél ez a fajta vizuális effektezés nem annyira érdekes. Ők sokkal jobban szeretik a brutálisabb, expresszívabb megközelítést.

Katharina Grosse fakturális effektekkel meg nem tudom mikkkel, retus pisztollyal, objekteteket, sőt, házakat fest át.

L.ZS: Aki ilyen nagyon nagy termekben fest, és objekteteket is lefúj?

B.J: Igen. De ebbe is van egy kicsike digitális hatás, persze ő azt mondja, hogy színek. Szerintem a szín intenzitást a computer húzta fel. Ha megnézed, hogy a negyvenes-ötvenes évek festményei mennyire voltak színesek, azért most már a szín ingerküszöb egyre durvább, és ez szerintem kifejezetten a computeres látványvilág hatása: a tévé, a monitorok és egyéb kijelzők. Katharina Grosse brutális primér színekkel fest, németesen expresszív, és hatalmas méreteken dolgozik. Egyébként az ő képeinél is nagyon érdekes a processz. Nagyon ravasz, nem mindig érthető, hogy hogyan készültek a képei. Pont ma értettem meg egy képét, hogy hogyan festi. Hatalmas műterme van, hogy egy komplett blokk, négyutcányi, nagy, szürke gyártömb, és a közepén van a műterem, iroda, lakás és minden egyéb. Szóval a műterme akkora, mint egy gyár, és a földön dölgivel kitekerve a vásznak, amelyekre fest. Rengeteg réteget felhord, többek között még földet, salakot, kisebb-nagyobb kavicsokat, egészen apró port is rálapátol a vászakra. Van úgy, hogy teljesen elfedi, de van, ahol réseket hagy, majd még ráfúj air brush-sal, több rétegben. Utána lemossa a földet, salakot és egyebet a vászonról, és a ráhordott földnek és más tárgyaknak a nyomai megjelennek a lemosott vásznon. Azokon a réseken, ahol meg átmegy a festék, ott pedig az fedi a vásznat, sok rétegben, és annak a mintázata szintén látszik. Nyilván maszkol is, meg minden. Brutális. De egyből, ránézésre nem érted meg, hogyan készült. Főleg az új képeinél jellemző ez a módszer.

L.ZS: Akkor, ha jól értettem, te is egy eléggé kísérletorientált személyiség vagy, akit legfőképpen az alkotás hogyanja érdekel. Nem először merül fel, hogy megpróbáltál mögé nézni egy műalkotásnál, hogy hogyan készülhetett el. Ennek jelentőséget tulajdonítasz.

B.J: Abszolút! Egyébként mindent ki kell próbálni, ami anyag, eszköz, mert szerintem ez a jövője a képzőművészetnek: az anyagokkal való közvetlen kísérletezés.

L.ZS: A kortárs hazai szcénában akad olyan képzőművész, akinek tetszik a munkája, és esetleg figyelemmel kíséred?

B.J: Igen, például Szinyova Gergő és Nemes Márton. Tetszik, mert festészetet csinálnak, absztrakt festészetet. Nemes Márton pont ilyen nagyon fura, folyt léjereket, színeket csinál. Technikailag maszkolgat, kicsit Grosse-és, Nitsche-és csak nem annyira strukturált szerintem, és itt lesz probléma majd nála. Nagyon lírikusba ment át, és meglátjuk, hogy ebből mi lesz. Tehát ők tetszenek, de változóak. Nagyon fiatalok még. Most legutóbb volt egy közös kiállításuk Dunaújvárosban, ahova leszambáztunk – egy nagyon érdekes buszkirándulás volt, lidérces – de a lényeg az, hogy ott a Szinyovának voltak érdekes, retuspisztollyal és széles spaklikkal festett képei.

Ami még érdekes számomra – a múltkor pont a Pirával, Szűcs Attilával beszélgettünk erről – hogy milyen festéket használnak a festők. Annyira divat lett az akril, és egy akril festmény másképpen szól, mint egy olaj. Én azért ragaszkodom az olajhoz, mert a képeimen látható elkenődések az akrilnál nem működnek. Ezt akrillal ráadásul nem is tudom megcsinálni, mert megszárad. Nincs teste, elfolyik, csúszik. Persze most már az akrilban is annyiféle újdonság van.

L.ZS: Meg van lassító is van már.

B.J: Van lassítója, meg vannak feltettesített akrilok, de azért mégsem lehet olyan szépen elgyömöszölni, mint az olajat. Nem kenődik el olyan szépen. Mégis, az akril sokkal inkább standard lett most, és szerintem ennek az egyik oka a layer, tehát ez a nagyon erős rétegfestészet, hogy tényleg nagyon sok réteget dolgoznak egymásra, és nincs idő, hogy az olajnál megvárják. Az akrilnál ráadásul egy picikét intenzívebbek a színek. Az olaj csillogása kicsit selymesebb. Az akril nyersebb, például a világító festékek, meg a nagyon intenzív UV pigmentek nagyrészt akril bázisúak. Lehet, hogy meg kéne majd kérdezni profi restaurátoroktól, akik anyagelemzést csinálnak, vagy valami festékgyárostól, hogy miért.

Beszéltünk arról, hogy a computer színvilág milyen hatással lett a festészet színvilágára. Ehhez képest, korábban nevetséges dolgokkal kísérleteztek, amikor a festészetet össze akarták hozni egy technológiai médiummal: beépítettek tévéket, meg nem tudom miket a képekbe. Most ugye megint próbálkoznak, beteszik ezeket a neonokat, ledeket, meg mit tudom én mit. Biztos, de mindig egy kicsikét az az érzésem, hogy hát egy bizonyos távolság után ez már nevetségessé válik. Pláne amikor a beépített technológia elavulttá válik. Amikor beleláttam a computeres animációs világba, kicsikét ott nyüzsögtem közöttük, akkor volt az egyik első effekt, a morf, mikor egy arc átmegy egy másikba. És amikor Linzben az Ars Electronica-n a computer grafika kategóriában kaptam azt a kis díjat, akkor például az animációs díjat valamelyik Terminátor film – amelyikben a higanyember szerepelt – animációsai nyerték, ami azért egy kicsikét övön aluli volt, hogy ezzel, ott. Na, mindegy, és abban az időben volt Michael Jacksonnak is a Black or White című klipje.

L.ZS: Amikor változnak az arcok.

B.J: Igen, így van. Na, ez akkora szenzáció volt, hogy mindenki ráugrott, és tulajdonképpen nevetséges ügyek lettek, hogy már csak ez az effekt szólt, és ez volt az érdekes. Maga az effekt csak egy effekt. Nyilván most már a reklámok is öntik az effektet, de a reklám megformálta a maga arcára, és ott már ez jól alkalmazható. Mindenképpen a tartalomnak vagy a gondolatnak kell alkalmazni az effektet, nem pedig az effektnek generálni a tartalmat. Erről akarok itt nyögni. Hogy az gáz. Ha csupán maga a gép generálja a dolgokat, az baromi gyorsan kihűl.

L.ZS: Amikor elmentetek a SZTAKI-ba a nyolcvanas években, ott nem érezted ezt a dolgot?

B.J: Dehogynem! Baromira! Én azért hagytam ott az egészet. A múltkor valaki mutatott nekem egy olyan alkalmazást, mint a Photoshop, és képzeld el, azon belül megtaláltam egy hasonló programot, amin annak idején dolgoztunk. Valami bugyuta festő program volt, amiben tulajdonképpen pixelenként mintákat csináltam. Már nem emlékszem rá, hogy volt. Rég volt, szép volt, utólag nagyon röhejes volt. Sokkal

bonyolultabb volt megtanulni azt, hogy hogyan lépsz be, meg miket, hogy kell megcsinálni, mint maga a program, ami primitív volt. Ám azért mégis, mindenki másképpen nyúlt hozzá. Tehát azért az érdekes volt, és ebből a szempontból biztos, hogy tanulságos volt. Ma nagyon sok ember, nagyon sok különféleképpen gondolkodó egyén használ grafikai programokat, és biztos, hogy ebből a szempontból már nagyon felpörgött a világ. Egy japán csákót néztem, aki computerrel olyan optikai effekteket nyom fel, hogy valami döbbenetes. Dögivel, és aztán árulja is persze a képeit. Szerintem most már mindent meg lehet csinálni. Az lesz majd az érdekes, amikor térben is tudsz pixel alapú képeket festeni.

Interjú Benyovszky-Szűcs Domonkossal

Budapest, 2015. július 3.

L.ZS: Az első kérésem, hogy néhány dolgot mondj el a művészetedről, amit Te fontosnak tartasz.

B.SZ.D: Művészetemben (festek és fotózok) a festés és a fotó egymáshoz való viszonya érdekel. A fotó médiumában is a festészeti megoldásokat keresem. Szerintem a világot leginkább leképezés által látjuk. A látvány elsősorban képeken keresztül jut el a nézőhöz; mostanában nagyon gyakran digitális képeken keresztül. Elkezdett érdekelni a digitális kép ellentmondásossága: látunk valamit, ami a valóság leképezése, ugyanakkor egy virtuális torzkép (pl. beégett fotó), és mégis elfogadjuk a valóságról alkotott képnek, egy bizonyos vizuális jelrendszerben. Ezt a jelenséget a mozgással kapcsolatban vizsgáltam, ugyanis a mozgás ábrázolása egy bizonyos szintű torzuláshoz vezet a digitális képalkotásban. Kimozdult portrékat, ill. tájképeket alkottam, amelyek elmosódnak ettől a mozdítástól. Később (a diplomamunkámnál) a befogadó fizikai elmozdulásával foglalkoztam. Torzított és homályos portrékat festettem nagy méretben. A képek elsődleges témája maga a festői módszer volt – az a réteges festésmód, ahogyan készültek. Ebben nagyon nagy az áthallás számomra az absztrakt expresszionista colorfield festéssel. Azt vizsgáltam, hogy mi az a távolság, ahonnan a néző még be tudja azonosítani, hogy portrékról van szó. Az ábrázolt személy azonosíthatatlan marad, ám egy bizonyos távolságból érzékeljük, hogy egy arcról van szó, és közelebb mennénk, hogy jobban lássuk a részleteket – mert ugye egy fölnagyított arcot látunk – csakhogy nincsenek rajta részletek.

A diploma után a Metamorfózis c. sorozatot készítettem el, amely digitálisan roncsolt képek feldolgozása volt. Először aktokat terveztem készíteni, és mindenképpen a digitális ábrázolás oldaláról akartam vizsgálni, ezért kézenfekvő ötletnek tűnt az interneten bőven előforduló pornóvideók digitálisan torzított filmstilljeit alapanyagul fölhasználni. Van egy olyan irányzata a pornófilmeknek, amely nagyon erősen hajaz a klasszikus művészet kompozícióira (képkivágások, beállítások) és színhasználatára, a

testek pedig végtelenül idealizáltak, végtelenül idealizáltan bemutatva. Kifejezetten érdekes az a hatás, hogy a testeket meleg fényekkel megvilágítva, az árnyékok zölde árnyalatot kapnak, ami a gótika óta jelen van a festészetben is. Ennél fogva sokkal érzékibbé válik az emberi test, mint a valóságban, ahol a meztelen test látványa banális. Ezt a banalitást a pornográfia igyekszik elkerülni, távol tartani látványvilágától. Tehát jelen van egyfajta áthallás a klasszikus művészet és a jelenkori pornográfia között. A festészet történetében gyakran jellemző felület volt a mitológia, mint témakör, ahol – többnyire idealizált – meztelen testeket festhettek meg a festők, hiszen az istenek teste a legszebb emberekénél is szebb. Ezáltal egy végtelenül idealizált testábrázolás jellemző ezekre a képekre, és ezt a látványt állítottam párhuzamba a pornográfiában fellelt meztelen testekkel. Így született meg a *Metamorphosis* cím, amely egyrészt a technikai (digitális kép és festmény), másrészt a digitális pornóvideók és a klasszikus festészet közötti átalakulásra is utalt. A festményekbe barokk festők képeiből is beemeltem bizonyos részleteket (pl. a Velázquez által is megfestett Vulcanus torzó vagy Rubens egyik Vénusz ábrázolásának részletét), illetve talált tárgyak is belekerültek ebbe a sorozatba: egy játékkártya, amelyen egy Ingres hátakt van, amelyhez hasonló fotót is találtam, és mint talált tárgyat, egymással párhuzamba állítva installáltam egy kiállításon.

Miközben a virtuális testeket festettem, rájöttem, hogy a festék valóságos teste pedig, mint érzéki minőség, anyagi valóságával van jelen, és ezt fontosnak tartom. Korábban a festék testét, anyagi-érzéki minőségét elvettem, kerültem. Ebben nyilvánvalóan nagy szerepe volt a digitális képeknek. A digitális képeknek van egy nagyon autokrata természete, ami arra inspirálja, vagy arra készíti a festőt, hogy a fotónak ezt a steril, letisztult homogenitását visszaidézza. Erre elég sok festési módszert alkalmaztam. Egyrészt a híg festést, azaz egy nagyon lazúros építkezést, másrészt a festőhengereknek a használatát, amivel teljesen eltünteti az ecsetnyomokat. És pont a metamorfózisnál jöttem rá, hogy nekem ezekre az ecsetnyomokra mégis szükségem van, mert ez a sajátosság pont az egyik dolog, ami engem a festészetben érdekel. A közvetlen

érzékiség, ami az időnek egyfajta lenyomatát képezi egy adott pillanatban a festmény felületén, ez az, ami érdekelt a festészetben, és ezért látom nagyon izgalmas médiumnak. Fontos számomra a manualitás a koncentráció miatt, és a közvetlen érzéki lenyomat miatt. Sok művész a saját testéről vett lenyomatot a közvetlen érzéki tapasztalat rögzítése végett, és szerintem az ecset is ilyen, és ez nagyon inspirál a szubjektív nyomhagyás okán.

L.ZS: Miért a digitális látvány?

B.SZ.D: Nagyon sok van ebből körülöttünk, emiatt. Egy túlhalmozott digitális látványvilág vesz körbe minket, és ez ma az adekvát leképezési forma. Valamiért fontossá vált számomra az a dolog, ami megmutathatja, hogy van a látható valóság, és annak leképezései. Amit látunk, az nem feltétlenül valóság. Egyébként ez a századfordulóra visszavezethető probléma, hogy egy fotó nem a valóságot képezi le, csupán egy speciális irányból egy optikai rendszeren keresztül mutat egy szeletet belőle. Ez engem nagyon foglalkoztat, mert ez a digitális képekre ugyanúgy igaz. Ehhez képest ezzel a leggyakrabban nem is konfrontálódunk. Senki nem kérdezi meg, hogy miért van egy nyolc méter magas nő az egyik ház falára kirakva bikiniben. Mintha ez teljesen normális dolog lenne, hogy ilyeneket látunk.

L.ZS: Az effekt csak effekt?

A konstelláció sorozat, ami az apró pontokból áll, számítógépes utómunka nélkül készült. Hosszú expozíciós idővel fotóztam ezeket a képeket, és csak annyit tettem hozzá, hogy világosabbra állítottam utólag a fotókat, ami által az apró színpöttyök vibrálása még inkább láthatóvá vált. És ez nem egy effekt volt csupán számomra, hanem azt emeltem ki vele, hogy két ember van a képen, akik egymással kapcsolatban vannak, és ahogy mozognak, egymásba keverednek a kis részecskéik vagy pixeleik. Ebből pedig kialakul egy közös mag, egy közös fórum. Ez megmutatja, hogyan keletkezik a kölcsönhatás, hogyan keveredik össze két embernek a nézőpontja, világfelfogása, érzelmei.

Az elhomályosítás is a koncepció része volt. Ezt úgy értem el, hogy lekicsinyítettem printscreenel a képeket, kivettem a monitorról, utána ezt a nagyon lekicsinyített képet elkezdtem fölnagyítani, ezáltal az homályossá vált (tehát nem egy direkt blur effektet használtam). Ez a *Bizonytalan tekintet* című sorozat volt a diplomamunkám. Előzménye pedig a *Túlközelített portrék* című sorozat volt.

A Metamorfózis c. sorozatnál szintén nem csupán effektezésről van szó. Ezek a képek úgy készültek, hogy mesterségesen leterheltem a videokártyát a számítógépen, és így játszottam le filmeket, gyorsítva. Amelyik film esetében működött ez a trükk, ott hibakép hibakép után ugrott föl, és kb. huszonkétezer fotót készítettem ezekről a filmkockákról. Ebből állt össze a kb. harminc darabos festménysorozat. Tehát elég nagy munka volt ezekkel a képekkel, amiket vázlatként használtam. És azért volt fontos számomra ennél a sorozatnál a digitális roncsolódás, mert ez vezetett tovább a mitológiai témákhoz. Például van egy női torzó, ami zöld háttér előtt éppen elmozdítja a fejét, és ettől ripityára törik a glitch-effekt miatt, azaz a digitális képhibák miatt szétesik a kép, elmosódott sötétzöld sávok jelennek meg rajta. Ő emiatt medúza lett a *Metamorphosis* sorozatba beépülve. Ezek a képhibák voltak a tulajdonképpeni asszociációs lépések, amelyek segítettek nekem összekötni a mitológiai történeteket a pornográfiából származó képhibákkal.

L.ZS: A közelített portréknál mi a tartalmi megközelítés?

B.SZ.D: Az intimitásról szól. Arról, hogy ha valaki közel áll hozzánk, akkor hogyan látjuk őt. Vagy ha pszichésen áll nagyon közel hozzánk valaki, akkor hol tudjuk meghúzni azt a határt, hogy őt látjuk, vagy valami olyan képet látunk, amit magunkból raktunk rá. Ahhoz, hogy a lényegét lássuk, kell egyfajta távolság. A túlközelített portréknál illetve a *Bizonytalan tekintet* című képeknél fel van nagyítva egy kétméteres arc, el van homályosítva, és meg kell találni azt a pontot, ahonnan felismerjük, hogy ez egy arc, aki megismerhető, ez egy valaki. És ahogy közelítünk hozzá, akkor viszont fordul a játék, mert onnantól a festészettechnika válik a kép témájává.

L.ZS: Akad még más médium a videón kívül, ami a festészetet érinti?

B.SZ.D: Azt hiszem, hogy alapvetően a fotók még ilyenek. Van például egy munkám, a *Felhalmozott én*, amit a nagymamámról csináltam. Itt használtam legmarkánsabban a fotó sajátosságait. Tulajdonképpen ez egy fotósorozat, amiben pont az érdekelt, hogy hogyan tudok olyan hatásokat elérni a fotóban, amelyek a festészet érzéki minőségét valahogyan megidéznek. Egy érzéki – bizonyos értelemben interaktív – képnézési élményt ad a befogadó számára. A sorozat úgy készült, hogy először a nagymamámról összegyűjtött portréfotókat egymásra rétegeztem, majd az így kapott eredményt egy fóliára nyomtattattam ki, és egy tükör elé lamináltattam. Emiatt van egy furcsa belső fénye ennek az elhomályosult, sok portréből összeadódó arcképnek. Ebben nyilván fontos inspirációt jelentett számomra a colorfield festészet, amely pont ezekre a hatásokra játszik, mint például a fényes és matt felületek váltakozása. A befogadó mozog egy térben, ezáltal megváltozik a kép látványa. A sorozat második részében pedig a nagymamámról összegyűjtött portré képeket vetítettem rá projektorral a nagymamám arcára. Ügyeltem arra, hogy a vetített képek arcrészei a valós arcrészekre vetüljenek – már amennyire ez lehetséges.

L.ZS: Ez akkor valamiféle installáció volt?

B.SZ.D: Nem, ezek fotók. Egyszerűen leültettem a nagymamámat, és az arcára vetítettem a korábbi arcképeit, majd így lefotóztam őt. 2010-ben készültek a fotók, és 2014-ben dolgoztam újra. Amikor ezek a fotók elkészültek, az volt az elképzelésem, hogy még ezeket is egymásra rétegzem, és csak az ő arca marad valódi, miközben egymásra adódnak a változó, illuzórikus és idilli régi portréi, ám ez nem bizonyult túl izgalmasnak vizuálisan. Ehelyett egyesével kinyomtattattam ezeket az arcképeket, és így állítottam ki őket korábban. 2014-ben újra kiviteleztem ezt a munkát, és a lentikuláris nyomtatáshoz nyúltam, ami mozgást vagy térhatást imitál, tehát ha bizonyos szögből nézzük, akkor változik a kép. Ezzel a technikával raktam egymásra több arcképet a nagymamámról, és ez a technika hozzásegített ahhoz, hogy a befogadó figyelmét a folyamatra, a változás folyamatára irányítsam, mert tulajdonképpen a befogadás is egy folyamatként érzékelhető.

L.ZS: Összefoglalnád még egyszer röviden a sorozat alkotási folyamatának sorrendjét?

B.SZ.D: Legelőször elkészült az egymásra rétegzett portrékból egy kép, ennek segítségével megcsináltam a projektoros vetítést nagymamámmal (mint modellel), és ezt lefotóztam. És akkor ez itt ért véget első lépésben. Majd 2014-ben ezt a fonalat újra fölvettem, mert rájöttem, hogy azon túl, hogy ez egy érdekes koncepció így önmagában, és látványos dolog – elég groteszk ez az arckép a sötét háttérrel – a lényeg nem jött ki belőle. Mégpedig az, hogy a változásról szól. Ott van egy valódi arc, ami ráncos és gyönyörű egyébként, erre rávetítünk még gyönyörűbb tündéri fiatalkori arcokat, és rendkívül ellentmondásos a régi idill, meg az, ahogyan a múlthoz viszonyulunk, és a valóságnak az ütköztetése – ami egyébként szintén szép. Ez a fajta ellentmondás, ez a változás az igazi témája a sorozatnak, és a lentikuláris nyomtatás lehetővé tette, hogy ez tényleg érzékelhető legyen: ahogy megyünk a kép előtt, változnak a mosolygó arcok, és közben van egy szikár, ráncos arc, ami változatlanul ott marad. Ez a valós idő.

L.ZS: És ez mind az ő saját arca, ami portrékat rávetítettél, csak korábbiak?

B.SZ.D: Igen. Van egy videó munka is, amelyben a képeket egymásra helyeztem. Ez egy négyzet formájú videó, és itt az érdekelt, hogy hogyan változik az egymásra rétegződő képek látványa. Kb. a negyvenedik képréteg után már alig vesszük észre a változást, de ha mondjuk, egy fél perc múlva megint megnézzük, akkor már egész más látvány fogad. Tehát nézni kell – lehet is, mert szép, ha jól van kivetítve – és folyamatosan változik, anélkül, hogy észrevennénk. Mint ahogyan az arcok is úgy változnak meg, hogy ha valakit gyakran látunk, akkor nem vesszük észre, hogy hogyan változott meg az arca, csak ha például visszanezünk egy régebbi fotót róla.

L.ZS: A kortárs nemzetközi szcénából milyen példát tudsz említeni a festészet és a digitális média kölcsönhatását illetően, ami a számodra releváns? Vagy inkább saját indíttatásból, saját kísérletezés eredményeként jött ez nálad?

B.SZ.D: Nem, nagyon sok ilyen van, például fotósok igen gyakran. Nagyon kedvelem Thomas Ruffnak a munkásságát, szerintem nagyon izgalmas dolgokkal kísérletezik,

nagyon gyönyörű a technikai megoldása, és engem ez inspirál, amikor fotókkal kísérletezem. Nagyon szeretem még a fotósok közül Atta Kim-et, aki egy koreai fényképész. Nagyon érdekes munkái vannak, és nagyon meditatív a szemlélete, ami hozzám közel áll. Festők közül szeretem Gerhard Richternek a munkásságát – persze ez elég elterjedt mondat lehet – nagyon tetszik az nála, hogy végtelenül sokrétű és sokféle dolgot csinál. Módszerében szisztematikusan szétválasztja egymástól a különböző – nonfiguratív és ábrázoló alkotásait. És nem máról holnapra vált közöttük, hanem egy bevett rendszer szerint, mégis megvan a szabadsága, ahogyan ő ezt csinálja. A festők közül még Wilhelm Sasnal munkáit sorolnám ide. Nála a digitális képi világ talán inkább a kompozíciókban jelenik meg, ezen kívül van egyfajta brutális, hideg monitorfénye a festményeinek. Tetszik nála az, hogy a digitális képnézés élményét, mint primér élményt, festi meg. Látszik a képein, hogy digitális alapanyagokból dolgozik, és mégsem maga a digitalitás a témája. Egyszerűen csak átsüt rajta, és ez egy érdekes távolságot csinál, ami szerintem szép, emellett pedig nagyon egyszerűen, bravúrosan festi meg a képeit, ami szintén inspiráló. Ugyanez vonatkozik Marlene Dumas-ra is, bár nála nem a digitális sugárzik át a képein, inkább a bravúrosság és az érzékiség. Nagyon könnyedén és elegánsan fest.

Nem annyira kortárs, de Rothko festészetét is nagyon szeretem, és fontosnak tartom. Főleg a kései sorozatait, amelyeket helyspecifikus installációként alkotott meg. Ez a térben való gondolkodás számomra nagyon inspiráló, és Rothko ebben egy fontos mérföldkő. Vagy Jules Olitski, aki már egy rothkoi hagyatékból kinövő figura volt. Aki szintén színmezőket festett, de egy sokkal diffúzabb, sokkal elhomályosultabb, puhább szín- és foltrendszerben. Ők jutottak első körben eszembe.

L.ZS: Te hogyan látod a festészet és a digitális médiumok egymásra hatásának kérdését?

B.SZ.D: Tulajdonképpen megkerülhetetlenek a digitális képek. A hétköznapi életünkben ténylegesen azok. Nyilvánvalóan, aki szeretné, az totálisan elkerülhetné a művészi gyakorlatában a digitális leképezéseket, de a hétköznapi életében valószínűleg nem tudná elkerülni. Számomra nagyon természetes a kettő egymásra hatása. Engem

specifikusan tényleg elkezdett érdekelni a monitornak a világítása. Az egyetemen az első sorozat, amit készítettem, az pont erről szól, és ahhoz egy nagyon lazúros festésmódot találtam ki; nagyjából olyat, mintha akvarellal festenék, csak olajjal festettem. Ez pont arról szól, hogy a monitor mögötti fény áthatol, és az világítja meg a színeket. Ezt próbáltam a festészetbe átültetni: a fehér alapra lazúros, telített olajfestékeket felhordani. Engem ténylegesen a digitális képnézés, mint élmény inspirált. Alapvetően azt gondolom, hogy más festőket is megkerülhetetlenül befolyásol a digitális képi világ, szóval ez nekem nagyon természetes.

L.ZS: Tehát azt mondd, hogy itt gyakorlatilag egy teljesen adekvát folyamat zajlik, a régi és új látványvilág között egy oda-vissza hatás érvényesül, és ebben Te semmi kivétnevelőt nem találsz, természetes folyamatnak tartod.

B.SZ.D: Ez egy természetes folyamat. Ez persze sokszor nem veszi ki jól magát, lehet olyan képeket látni, és nyilván nekem is készült olyan képem, amiből süt valami üresség, valami témának vagy a tapasztalatnak a hiánya. A digitális világ egy nagyon absztrakt leképezési rendszer. Olyan, mint egy fotó, de még annál is durvább, mert vibrál, miközben nézzük, tehát egy nagyon furcsa látási élményt okoz, és ebből lehet ügyetlenül kijönni. Én is jöttem már ki belőle ügyetlenül, ezen inspirálódva, persze ez szintén normális dolog. Ezzel együtt azt gondolom, hogy ez egy normális folyamat: mivel ez vesz bennünket körbe, erre reflektálunk, ezt használjuk, kapcsolatban maradunk vele.

L.ZS: Az utolsó kérdésem: Te hogyan látod a festészet szerepét a mai kortárs művészetben?

B.SZ.D: A festészet, mint műfaj, vagy mint lehetőség abszolút időtálló. Nem érzem azt, hogy bármilyen mediális fejlődés, vagy új médiumoknak a megjelenése eltüntetné a festészetet. Talán pont azért, mert van egy közvetlen érzékiesség a festészetben, amire egyre nagyobb igény van a kortárs művészetben. Nagyon inspirálónak gondolom a kortárs művészek közül azokat az alkotókat, akik a közvetlen érzéki tapasztalatot teszik meg a művészet témájává. Leggyakrabban nem festők, akikre most gondolok, de például

akár Rothko is ide sorolható, aki mondjuk, egy installációban végteleníti a szemlélésnek a folyamatát a késői sorozatainál, vagy a kápolnájában. Olyan kortárs alkotók, mint Marina Abramovic vagy Anish Kapoor, akik ténylegesen a közvetlen érzéki tapasztalást teszik a művészetük témájává. Azt gondolom, hogy a festészet képes erre. A festészet érzéki minősége képes ezt a közvetlenséget, ezt az „olyan, mintha ott lettem volna, amikor a festő ezt az ecsetvonást meghúzta, ezt az adag festéket felkenete a vászonra” érzést kelteni a nézőben. Tehát van egy ilyen közvetlenül olvasható, – vagy ha valaki nem is ennyire avatott szemű – érzékelhető sajátossága a médiumnak, ami szerintem abszolút indokoltá teszi a jelenlétét, ezért én nem látom fenyegetve a festészetnek a jövőjét; pont emiatt a sajátossága miatt.

L.ZS: Ha már itt tartunk, az alkotó jelenlétét, a szubjektivitást Te hova teszed ebben a dologban? Tehát az alkotó szubjektív, közvetlen érzékisége, az ő érzéki tapasztalata, annak megnyilvánulása a fontos, vagy pedig a nézőnek a szubjektív tapasztalata a műről?

B.SZ.D: Szerintem ebben a befogadónak az érzéki tapasztalata, ami fontos. Mármint festőként ezt akarom szuggerálni, irritálni vagy mozgatni: az ő személyes érzéki tapasztalatát. Valamit lásson, érzékeljen, belehelyezkedjen egy adott szituációba. Egyébként emiatt is érdekelnek a torzított képek, mert nem tudja rögtön leolvasni, nem tudja rögtön helyrerakni, amit lát. És ezzel bekerül egy olyan játékba, – jó eséllyel, ez a célom – hogy nem akarja levenni róla a szemét, zavarja, hogy nem tudja, pontosan mi az. És egyszer csak meglátja, hogyan épül föl, s közben azt is látja, hogy ebben mennyi a munka: hányféle réteg, hányféle festékből, hogyan van fölépítve.

L.ZS: Várj, akkor máshogyan teszem föl a kérdést, mert az nyilvánvaló persze, hogy Neked, mint alkotónak az a fontos, hogy a szemlélőből kiváltsál egyfajta hatást. De most tekintsünk el ettől, és ne a Te szándékaidra gondolj csak, hanem ezt, mint egy folyamatot vegyük: festesz egy képet, amit a néző befogad. Ebben a dologban a Te szubjektivitásod, tehát, hogy Te nem gépiesen odateszel valamit, hanem a közvetlen érzéki tapasztalatoddal, az ecsettel a vászonra, a kezed nyomát stb. Ebben a Te

szubjektivitásod milyen szerepet játszik? Tehát, hogy nem objektíven, mint egy digitális fotó, hanem a te gesztusod, ecsetvonásod nyomán készül a mű. De most itt egy kicsit a szubjektumra gondolj, ne az anyagra. Ennek van-e szerepe?

B.SZ.D: Ez egy elég filozofikus kérdés, nem?

L.ZS: Akár az is lehet, persze, ám ez egy nagyon fontos kérdés, mert Te is egy ember vagy, a másik oldalon, sőt Te vagy, akiből az egész kiindul. Néző addig nem számít, és nincs is jelentősége, amíg nem születik meg az a kép, ami a Te előbb említett érzéki tapasztalásodnak az eredménye. És a médium csupán egy hordozó, ami gyakorlatilag a Te tapasztalatodat hordozza. Namost, ez a kérdésem, hogy random létrejöhet valami a Te oldaladon, és nincs jelentősége annak, hogy Te hozod létre, és a Te akaratod érvényesül, vagy pedig nagyon is számít?

B.SZ.D: Nagyon számít. Mindegyik munkámnál – amikről eddig beszéltünk – a gondolataim, a saját életemből vett tapasztalat, vagy a felfogásom az, ami a szubjektivitásomat jelenti ebben az értelemben, az hívja életre a munkákat. Amikor azt mondtam, hogy az érzéki tapasztalat, akkor nyilván nem a saját érzéki testemre gondoltam, ami ezt-azt tapasztal, és azt transzponálja műalkotássá, hanem a műalkotásnak az érzékiségére. Tehát abszolút számít a szubjektivitás, mert amikor annyira távoli témákkal foglalkozom, mint a mitológiák világa, ami nagyon elvont, nagyon lezárt, nagyon kanonizált téma, akkor is nyilvánvalóan egy olyan élettapasztalat vezetett el oda, hogy elkezdtek érdekelni azok a történetek, amelyek tragikusak és ettől emberiek. Tehát nem makulátlanok, és nem gyönyörűek, – mint például a pornográfiában a testek, vagy a képzeletünkben az élet – hanem tragédiákkal vannak átszőve, és ettől nagyon emberivé válnak.

L.ZS: ...és hogy a benned megfogalmazott gondolatok kerültek itt egyfajta vizuális helyzetbe. Végül is mondhatnád azt is, – mint egy japán tusfestő – hogy egyáltalán nem számít, én ki vagyok, létrehozok egy olyan látványt, amit szinte objektív módon láttatok a nézővel, tehát ott tipikusan háttérbe szorul az alkotó alakja és mondanivalója.

Ugyanúgy a korai keresztény festészetben, amikor az egyéni kézjegy nem jelenik meg,

hanem pusztán tényleg a Biblia-interpretáció a szentkép, hogy valaki tisztességesen megfesse azt a mandorlát, bele a Megváltót, de eszébe sem jutott a mesterembernek, hogy aláírja a nevét. De nem is kell ezekhez a nevezetes névtelenekhez fordulni, híres művészeknél is megfogalmazódik gyakran ez, hogy háttérbe szorítják a saját alakjukat, és a nézőt hozzák helyzetbe, esetleg magát a folyamatot.

Tehát, a Te szubjektív látványvilágod a főszereplő, az alkotófolyamat a főszereplő vagy pedig a nézőben keltett reakció a főszereplő?

B.SZ.D: Talán egyaránt fontos a folyamat, és a befogadás, azaz a nézőben keltett reakció. Az, hogy én ki vagyok mögötte, meg hogy az én történetem, ami az alkotáshoz odavezet, azt hiszem, nem annyira fontos. Például a *Metamorfózis* sorozatban ezért nagyon találó a mitológia világa, mert nagyon általánosan szól az emberről. Nagyon általánosan szólnak a homályos portrék a befogadásról, az érzékelésről, egy másik ember megismeréséről. Ugyan a nagymamámát ábrázoltam ezeken a fotókon, azt gondolom, hogy nagyon általánosan szól az elmúlásról, vagy az időnek a múlásáról, és a változásról. Ilyen szempontból – nyilván nekem fontos a saját szubjektumom, hogy ezek hogyan nőnek ki belőlem, és miért lesznek ilyen fontosak a témák – a befogadói oldalról, vagy a teljes folyamatot tekintve az én személyem nem annyira meghatározó ezekben.

L.ZS: Szerinted a kortárs festészetnek, ebben a high-tech korban van valamiféle szubjektív, emberi indíttatása a digitális médiumokhoz képest, vagy ezt csak mi vizionáljuk mögé?

B.SZ.D: Egy digitális mű is lehet ugyanannyira szubjektív, mint egy festmény. Nyilván természetében más, de abba is ugyanúgy beletartozik a szubjektivitás a sterilsége ellenére. A festészetnek szerintem egy sajátja, hogy ez ténylegesen egy térbeli-időbeli történésre utal vissza, hogyha megnézel egy festményt, mármint magára az alkotó folyamatra. A „festmény az én lenyomatom” féle szubjektivitás sajátosan jellemző a festészetre.

L.ZS: Meg arra is gondolok itt ennél a kérdésnél, hogy egy festmény nem reprodukálható teljes egészében, hiszen ha például lemásolja valaki, annak is lesznek gesztusai, egyfajta szubjektív látásmódja, ami még a halál pontos másolásban is megjelenik, akarata ellenére akár.

Ha már a gesztus kérdése fölmerült; nálad a gesztusok – legyen akár festői vagy digitális – (bár az utóbbit inkább nevezik effektnek, mint a blur vagy a layer effektek, amik ugyanúgy válhatnak egy alkotó kézjegyévé, mint például Richternél az elmosódott képhatás) milyen szerepet játszanak? Pl. az ecsetnyom, vagy bármiféle, akár random, de a kezed által okozott dolog, kézjegy, ami a Te szubjektív alkotási módszerodra utal vissza.

B.SZ.D: Ahogy ezt már említettem, a korábbi munkáimnál ezeket, bár nem annyira tudatosan, de elkerültem. Mert a fotókra nézve az alkotás így kívánta meg. Mindig olyan festészeti módszert találtam ki, minden sorozathoz, ami lehetővé tette ezt a fajta távolságtartást, hogy ne látszódjanak a gesztusok, és hogy ne látszódjon, hogy hogyan jött létre a kép. Egyébként, amikor a *Konstelláció* című sorozaton – ezen a kicsi pontokból összeálló sorozaton – dolgoztam, akkor nagyon sokat foglalkoztam Seurat rajzaival. Elképesztően szépek, és nekem pontosan az tetszik bennük, hogy olyan, mintha a szél fújta volna össze őket: nem látjuk, hogyan kerültek a papírra. Nagyon derengő, puha érzéki felület jön létre, amiben nem látjuk az alkotót, hogy hogyan készítette. Mintha a tökéletesség hozta volna létre, nem is emberi kéz. Ilyen asszociációkat kelt bennem. A *Metamorphosis* című sorozatnál viszont felismertem, hogy engem ez érdekel. A festéknek a teste, hogy milyen ecsetnyomokat hagyok a vászon felületén. Tulajdonképpen most kezdtem el ezzel szisztematikusan foglalkozni. Hogy ezek látszódjanak is.

L.ZS: Az egyéni íz is? Tehát, hogy fölismernek belőlük Téged?

B.SZ.D: Azt gondolom, hogy igen.

Interjú Csurka Eszterrel

Budapest, 2015. október 22.

L.ZS: A festészetben megjelennek a digitális technológia effektjei. Mi az oka annak, hogy ez a látványvilág hatást gyakorol rád?

CS.E: Az, hogy én kortárs festészetet szeretnék csinálni. Most 2015-ben beszélgetünk, és azt szeretném, hogy a képeket, amiket festek, korban be lehessen azonosítani. Tehát mondjuk, ha majd x év múlva valaki ránéz, akkor ne gondolja azt, hogy ezernyolcszázmittudoménmikor festették, de még csak azt se, hogy 1970-ben. A digitális effektek vagy háttérprintek olyanok, mint a pénzben a vízjel. Egyfajta kormeghatározó eszköznek nagyon jók. Meg hát érdekes a sokféle hatás, és kifejezőeszköznek, látványelemnek sem rossz, de a legfőbb ok, amiért használom: a kormeghatározás.

L.ZS: Tudom, hogy a festészet mellett más képzőművészeti irányokkal is foglalkozol, például vízbeöntött viaszszobrokkal – nagyon inspiráló volt számomra az erről szóló videó. Tehát téged más médiumok is érdekelnek, emiatt fölmerül a kérdés: ha már kormeghatározás, ugyan festő vagy, de mennyire gyakran fordul elő, hogy pl. fotóval vagy videóval valósítasz meg egy alkotást a festés helyett?

CS.E: Hát ez ritkán van. A videót, azt még néha használom, például csináltam videóban csendéleket. A víz alatti szobraimnak is vannak dokumentum jellegű, illetve klipés változatú videói is. A Kiscelliben és az Ernst Múzeumban is volt olyan kiállítás, ahol ezeket filmként vetítettem, egy térinstalláció részeként. Vagy például csendéleteket is csináltam videóval, és egy hommage-t is, Moholy-Nagynak egy fény-installációjára, pozitív-negatív fényhatásokról. Ám ezek a műfajok szerintem nagyon összefüggenek, nagyon átjárhatóak.

L.ZS: Sok képzőművésszel beszéltem, akik festészetből indultak ki eredetileg, és pont az általad előbb említett kor-szerűség okán merült föl bennük, hogy a festészetnél még adekvátabb médiumokat használjanak. Nálad hogyan alakult úgy, hogy maradtál a festészetnél?

CS.E: Nekem tetszik a festészet. Semmi bajom vele, élvezem ezt a manuális, megismételhetetlen, egyszeri lenyomatot. Tulajdonképpen ez egy nagyon intim, és áttétel nélküli megközelítés. Ehhez képest a videó vagy a digitális eszközök már áttételesebb dolgok; azokat inkább belemelem ebbe az intimebb médiumba.

L.ZS: Értem, ez már csak az eredetiség kérdése miatt is érthető. Ezek szerint te a kortárs festészetet megfelelő eszköznek tartod a művészeti kifejezéshez, nincsen benned ezzel kapcsolatban semmi kérdőjel, esetleg aggály az adekvátságával kapcsolatban?

CS.E: Abszolút megfelelőnek tartom. Nincsenek ilyen aggályaim.

L.ZS: Tudnál olyan festőket mondani akár a kortárs, akár az egyetemes művészetből, akik hatással voltak rád?

CS.E: Nem tudom, hogy látszik-e, mondjuk a régi nagy maestro-k közül Velazquez-t nagyon imádom. Nála az intimitás és a nagyon rövidre zárt, eszméletlen gesztusszerű és könnyed festészet, ami ugyanakkor át van itatva egy nagyon mély átéléssel és humánnummal – ez nekem nagyon-nagyon tetszik.

L.ZS: És a kortárs szcénában?

CS.E: Ez most furcsa lesz, de ami engem a kortárs életből leginkább inspirál, az a tudomány vagy a pszichológia. Onnan nekem könnyebb átvenni dolgokat, mint egy másik festőtől. Egyrészt ez a digitális fantasztikus fejlődés, ahol most tartunk.

Ugyanakkor minden összefügg mindennel, például az, hogy egy köröm nagyságú pen-driveon elfér az ember életműve, azzal, ahogy a dns-lánc össze van tekeredve és rengeteg információt hordoz. Ez a tömörítés-kicsomagolás az orvostudománytól az űrkutatáson át most mindent áthat. És ilyen szempontból nagyon érdekesek a digitális hibák. Például a printeknél is előfordul, hogy lesz egy hiba a nyomtatásban. Ez nekem mindig nagyon tetszik, és nem baj, mert ettől az megismételhetetlen és egyedi lesz. Ez is egy kódrendszer. Ilyen furcsa kódokkal dolgozunk, és ez most egy elég nagy áttörést jelent mindenben.

L.ZS: A képeidben megjelenő effektek – gondolok itt az elmosódó vagy fluid felületekre – az arcokon, testeken, ezek a lehetetlen, szürreális, már-már látomászerű, bemozdulásos hatású elemek is ezzel hozhatóak összefüggésbe?

CS.E: Nem, ezeket az átmeneteket én inkább egyfajta pszichológiai megközelítésből csinálom; manuálisan, tehát nem digitális eszközökkel. A különböző lelkiállapotok szerint mindig elmozdulunk, a nézőpontunk és az érzelmeink is állandóan hullámoznak és változnak. Ezt szeretném beletenni a képeimbe is, hogy ne egy statikus, kimerevített lelkiállapotot rögzítsek, hanem inkább a változás, vagy a folyamat az, ami engem érdekel. És persze az, hogy ezt meg tudtam figyelni, annak ugye a fotóban keresendő a gyökere, és ami még inkább rátett erre egy lapáttal – mert ugye már Muybridge is megcsinálta már ezeket a mozgástanulmányokat – az a digitális fényképezés, ami rosszabb fényviszonyok között is lehetővé teszi a látvány megfigyelését, és méginkább kihozza az átmenetet két állapot között. Sok ilyen fotót csinálom, és azokat analizálom. És aztán persze meg lehet tölteni ezt az átmenetet még érzelmi, fény- vagy akármilyen effektekkel, hogy még gazdagabb legyen.

L.ZS: Tehát akkor alapvetően nincs statikus állapot?

CS.E: Hát igen, állandó nézőpontváltozás van. Ám ami szerintem inkább digitális dolog a képeimen az, hogy a háttérrel megprintelem, és ettől pixeles lesz. Ha nem kap el a hév festés közben, akkor ezeket a részeket megörzöm a kép befejezéséig, és nem festem át, de szóval van egy ilyen szándékom, hogy néha azért beleprintelek.

L.ZS: Technikailag a printelés közvetlenül vászonra nyomtatást jelent?

CS.E: Igen.

L.ZS: Tehát nem beragasztás.

CS.E: Nem, ráprintelek a vászonra.

L.ZS: A pixeleség ebből adódhat?

CS.E: Direkt jó, ha adódik. Szóval akkor ott nem elkenni kell, vagy nem akarom a printtel imitálni a festészetet, hanem az a jó, hogy ez így jó élesen különváljak. Még ami nagyon jellemző, ezt viszont a régi fotós múltamból mentettem át, az a pozitív, negatív játéka a képeimnek, mert nagyon sokat nagyítottam, és akkor egy ideig negatívokat festettem.

L.ZS: Ez az invert hatás.

CS.E: Az igen. Tehát egy ideig a fotónegatívra, vagy a filmre festettem meg a képet, és azt nagyítottam fel.

L.ZS: Ja, ezekre a pici szalagokra? Tehát cellfilm negatívra?

CS.E: Aha. És akkor azt felhúztam, úgy nagyítottam le. De ezt még főiskolás koromban csináltam. Akkor ez volt a nagy mániám, ezt nagyon szerettem. Annyira jól be lehet egyébként gyakorolni a szemet, hogy festés közben már láttam, hogy milyen lesz pozitívban, szóval ez egy nagyon érdekes, jó játék.

L.ZS: Aha. Itt amiatt, hogy nem imitálni akar valamit, itt kicsit megálltam egy pillanatra. Lehet azt mondani, hogy egyfajta mixed media hatás érvényesül inkább? Vagy te hogyan neveznéd ezt?

CS.E: Hogy a print meg a festés?

L.ZS: Igen, hogy amikor belenyomtatsz a vászonba, az egyfajta kollázsszerű, mixed media hatás miatt érdekes a számodra, vagy ott mi a törekvés? Nem imitálni akarsz?

CS.E: Nem, hát az egy vizuális jel. Amit mondtam inkább az elején, hogy az egy ilyen kormeghatározó eszköz. Az egy információ, egy vizuális információ. Nekem mindegy, hogy milyen anyagból van, illetve az a jó, hogy ha minél egyneműbb. Szóval azért is nem kollázsolok, meg ragasztgatom, hanem egyből nyomom a vászonra, mert az úgy szervül.

L.ZS: És akkor azt lehet mondani, hogy szereted az egyneműséget ebben?

CS.E: Hát, igen, mondjuk.

L.ZS: A technikáról kérdeznék még. Tehát elkezdtek azzal például, hogy régen cellfilmre festették a képeket, felnagyítottad utána. Ezt vászonra kivetítetted?

CS.E: Nem, nem. Az akkor még az ősidőben volt, szóval az egy hatalmas színes fotó lett, amit aztán felkasíroztam. Úgy készült, hogy negatívba festettem, mintha egy rendes fényképezőgéppel fényképeztél volna, csak nem volt objektív, hanem megrajzoltam miniben nagyító alatt, és akkor abból felnagyítottam egy képet.

L.ZS: A sötétben?

CS.E: Hát azt nem kellett sötétben csinálni, mert ugye nem kellett előhívni, meg ilyenek, hanem lehívtam egy sima filmet, ami üres volt, az egy ilyen átlátszó fólia, arra megrajzoltam piciben, és utána azt ugyanúgy, mintha egy exponált film lett volna, kinagyítottam.

L.ZS: De ahhoz ráadásul azt elő kellett hívni előtte, nem?

CS.E: Igen, ám az mindegy végül is, mert utána csináltam olyat is, hogy sima fóliákra rajzolgattam.

L.ZS: Ezek hányas évek?

CS.E: Még főiskolás voltam. Kb. a kilencvenes évek.

L.ZS: A digitális dolgok mikor kerültek elő nálad?

CS.E: Hát ugye, közben az volt, hogy na, most kihál-e az analóg vagy nem hal ki? Akkor közben jöttek, utána kezdődött a digitális dolog. Akkortól kezdve foglalkoztam vele, amikor lehetett először digitális kamerát venni.

L.ZS: A kilencvenes években már volt.

CS.E: Igen, volt. Csak hát, akkor olyan kis béna megapixelek voltak még. Mondjuk akkor egy öt megapixeles gép az már egy nagyon menő valaminek számított.

L.ZS: Látom azt, hogy számodra ez egy érdekes kísérleti része az alkotásnak, de gondolom, hogy a képeid nyilván nem erről szólnak, ám mivel engem kifejezetten ez a rész érdekel a kutatás miatt, ezért van az, hogy a digitális médiát annyira firtatom. Te tulajdonítasz a munkafolyamatnál ennek nagyobb jelentőséget, vagy ez csak egyfajta játékoságot adott a festészetednek? Ráálltál erre, hogy az új médiumokat, meg a festészetet összekapcsold, vagy ez csak munkafolyamat volt a számodra?

CS.E: Hát figyelj, én nem tudom. Fotós voltam, tehát értettem ehhez, de ezen még nem gondolkoztam. Mind a kettő tetszett, és akkor összekombináltam.

L.ZS: Leginkább csak azért csináltad, mert célszerűnek tartottad?

CS.E: Nem, én imádok kísérletezni, engem az inspirál leginkább, hogy valami olyat csináljak, vagy úgy mossak össze területeket, ami még nem volt, szóval, hogy valami újszerű legyen.

L.ZS: Aha! Tehát akkor a médiumokkal való kísérletezés?

CS.E: Az, az nagyon foglalkoztat, igen!

L.ZS: Ha egy kicsit távolabbról, meg filozofikusabban nézzük, te hogy látod ezt a kérdést most a kormeghatározáson túl, meg a saját kísérletezéseden túl? Hogy ha a festészetre, meg a számítógéppel alkotott képekre, vagy netán bármelyik LCD-kijelző, vagy ilyesmikre gondolok, hogy mennyire összehozható a két dolog, illetve van egyáltalán ebben valami perspektíva, hogy egymás mellett említsük? Hova teszed ebben a festészetet? Arra gondolok itt, hogy például ez az olajvászon, ez azért négyszáz éve van, és...

CS.E: Hogy lesz-e még?

L.ZS: Biztos lesz, tehát azt nem is kérdezem, merthogy az állandóan újra és újra lábra kap. Hanem, hogy ha mellé tesszük az egyéb technológiákat, amelyek egyre inkább teljesen más perspektívába adják nekünk a képeket. Meg ezt a fajta képdömpinget, ami körbevesz minket. Tehát már inkább képszennyezettségről beszélhetünk, ha a régi

korokhoz hasonlítom, amikor a kép az egy ünnep volt. Legalábbis, például az ikonokra gondolva, viszonylag ritka volt a kép. Tehát, hogy oda kellett menni hozzá. Most pedig kéretlenül jönnek a digitális képek, és az effektezett képek is, meg a mindenféle.

CS.E: Hát szerintem ez annyi, hogy sokkal gyorsabb a felismerésünk, és sokkal gyakorlottabb az emberi szem most, mint mondjuk száz vagy kétszáz éve volt. Tehát egyszerre sokkal több információt tudsz feldolgozni. Viszont a manualitás, az nem változott, ha megnézed. Tehát nem hiszem, hogy mondjuk egy Dürernél ma valaki precízebben tud rajzolni, akármilyen segédeszközt választ, azt a szintet nem fogja soha túlszárnyalni. Tehát az megmarad. Az, hogy egy átlagember szeme mondjuk, mennyire jól látja a perspektívát? Az biztos, hogy ma sokkal jobban látják, mint száz, vagy kétszáz évvel ezelőtt. Ám az is biztos, hogy a festők folyton, hát a Caravagiotól kezdve mindenki, egyébként még a Dürer is, nyakig benne volt az optikai kísérletezésben, tehát mindig azt kutatták, hogy hogyan lesz ez egyszerűbb, hogy lesz ez kényelmesebb, vagy még inkább valóság közelebb. Most ma inkább már eltolódott ez a hangsúly, mert most már a képnek nincs bizonyító ereje, mert annyira lehet manipulálni. Tehát ami akkor volt, hogy feleségül lehetett valakit venni az alapján, hogy hogyan van lefestve, hát ezt ma, ha mondjuk megnézem az interneten, hogy ki hány évvel ezelőtti képeket tölt fel magáról, kiphotoshopozva, akkor erre már nem vennék mérget. Úgyhogy a hangsúlyok eltolódnak, és mindig egy új íz jön létre.

L.ZS: Még egy picit térjünk vissza erre a hiba dologra, amit mondtál az előbb. Ez egy fontos, és nagyon kritikusan előkerülő dolog, nem csak a képzőművészetben, hanem kifejezetten mondjuk a tudományban is, hogy a hiba, vagy mondhatjuk más szóval, mint egy mutáció, továbbviszi a dolgokat. Te például beépíted ezeket a hibákat a képzőművészetedbe? Vagy foglalkozol konkrétan ezzel a dologgal, hogy hiba?

CS.E: Hát, nem. Csak ha szerencsém van. Például, mondjuk elrontok egy printet, aztán újra befűzöm, és rányomtatok, és akkor megtetszik, hogy hú, ez jó lett, és utána meghagyom a háttérben. Szóval mondjuk így. De én tudom, hogy van, aki külön

programokat használ erre. Láttam most egy olyan kiállítást, hogy elrontja, és akkor egy normális képet egy hibakód alapján milyen fantasztikusan lehet változtatni.

L.ZS: Ez melyik kiállítás volt?

CS.E: Hát egy fél éve lehetett, itt a sarkon, a Bartók 32-ben. Egy fiatal fotós lány csinálta, a nevét már nem tudom. Teljesen egyszerű, szép fotókat egy ilyen bizonyos hibakód alapján számítógéppel manipulált, és ilyen nagyon érdekes UV-színek jöttek ki belőle, meg el volt tolódvá.

L.ZS: Jó, szóval akkor ezek szerint nem tulajdonítasz ennek ilyen túl nagy jelentőséget, viszont szereted így.

CS.E: Ha megtörténik és jó, akkor meghagyom, igen. Hát mondjuk ez akvarellnél másképp jelentkezik, mert azt mondjuk nem kódolod ott hibának, ott van azért egy ilyen öntörvényű folyása a festéknek, amit nevezhetünk hibának, nevezhetünk véletlen szerencsének, de azt néha jól be lehet építeni a képbe. De ez is egyébként visszacsatol oda, amit mondtam, hogy ugye a munkafolyamat közben is változtatja az ember a nézőpontját, és hogy ha mondjuk rugalmasan változtatod a nézőpontodat, akkor lehet ez egy alkotó folyamat része.

L.ZS: Tehát nem csak a néző, hanem már az alkotó is változtatja.

CS.E: Hát folyton, nem? Hát elkezded, és mondjuk, azt gondolja az ember, hogy na, így fog kinézni ez a kép, és aztán majd nem úgy néz ki csak.

L.ZS: Jó. Mondtad, hogy fotó szakon végeztél az Iparon. Hogy jött neked utána a festészet? Erről mondanál pár szót?

CS.E: Hát amit meséltem, hogy folyton botrány volt, hogy én mindig belepiszkáltam a negatívokba, és belefestettem. Szóval ott volt, hogy ez akkor nem az a tökéletes dokumentarista két elnök kezét ráz, szegény ember a piacon, gyári munkás hajnala, hanem más.

L.ZS: Nem szerették ezeket a manipulált képeket?

CS.E: Túlzottan nem. Akkor én viszont azt gondoltam, ami, hát később azért, most úgy nagyjából be is igazolódik, hogy az analóg fotó egyre inkább átmegy a képzőművészet területére. Tehát most már semmi köze ennek a dokumentarista jellegéhez.

L.ZS: Ja persze, már technikából adódóan is.

CS.E: Hát a technikából is, meg most már másképp értékeljük. Most például szerintem szemléletváltás van, mert ezeket a régi, ezüst-zselatinos nagyításokat, akármi is van rajta, kezdik képként értékelni, és nem feltétlenül a dokumentum jellege az, ami dominál.

L.ZS: Ezek szerint a festészethez hasonlóan, akkor fotónak is van egy ilyen aurája, mint ahogy az angol mondás szól, hogy „Position is possession.” (a helyzet hatalom). Ennek az analógiájára tehát azt is mondhatjuk, hogy egy médium az hatalom, már úgy érte, hogy azért, mert festmény, azért már értékes.

CS.E: Hát, ez a festményekkel egyáltalán nincs így szerintem.

L.ZS: Arra gondolok, hogy most, ahogy a fotónál mondtuk azt, hogy az analóg fotó, ahogy...

CS.E: ...Ja, hogy ahogy telik az idő, és visszanezünk, akkor? Hát mondjuk ezt el lehet mondani, mit tudom én,

L.ZS: Nem is annyira az időre gondolok. Arra, hogy maga, mint médium.

CS.E: Pedig hát csak az idő csinálja ezt.

L.ZS: Hát nem, mert csinálhatok 2015-ben egy analóg fotót, az még egy idős veled, tehát nincs antik értéke, hanem a technika jogán.

CS.E: Igen, egy ikont is csinálhatsz, csak mondjuk, ahhoz ugyanúgy le kell akkor huszonnégyszer vagy negyvennyolcszor, vagy ki tudja, hányszor alapoznod, és ha betartod azokat a technikai követelményeket, akkor ma is csinálhatsz egy ikont, amire emiatt, mint egyfajta kuriózumra fognak tekinteni, és akkor már nem csak egy sima kép

lesz. Hát igen, csinálhatsz most is régi fényképezőgéppel, akár dagerotípiát is, ha megvan hozzá a technikád. És akkor ez mondjuk kiemeli a mainstreamből, ami ma van, de igazából egy műtárgy azért, mert most festve van, és ez egy kortárs valami, annak így nem lesz ugye rögtön értéke. Ám, ha mondjuk 1700-ban csinálta azt valaki, akkor már az idő múlása miatt is fel fog értékelődni.

L.ZS: Persze, igen. Most csak arra gondoltam, hogy az analóg, tehát ami most, a kortársban készült. Direkt az időtől függetlenítem, mert az korra is lehetne igaz, hogy 300 éves, és akkor az már értékes, féltis jellegű dolog lesz. Azt hiszem, hogy ezeket a dolgokat, amik nálad voltak effektekkal, akkor kitárgyaltuk.

CS.E: Figyelj, ami fontos szerintem, hogy amire te gondolsz, az általában manuális a képeken. Ez, az egy fejnek, vagy egy arcnak, vagy egy testnek a térbeli, vagy időbeli elmozdulása. Azt én megfigyelem a digitális technikán keresztül, és manuálisan megfestem. Ami az én képemben digitális lesz, azok a háttérnyomatok. Vagy ezek a különböző raszterek, vagy generált terek, amiket ráprintelek egy képre. Viszont a figurákat, azokat általában – mivelhogy a figura annyira az érzelmet közvetíti – nekem jobb ezzel a direkter, vagy közvetlenebb festéssel megcsinálni.

L.ZS: Akkor, amit meg az előbb mondtunk, hogy miért nem számítógépen csinálod, és utána felhúzod egy szép nagy printbe, akkor az meg amiatt van, merthogy ragaszkodsz a festészetnek a manualitásához.

CS.E: Igen, mert fontosnak tartom, és azt gondolom, hogy érzelmi töltetet, vagy többletet ad az, hogy manuálisan csinálja meg az ember a kezével, minthogy egy gép, egy akármilyen technikai eszköz csinálná meg. Még ha annak mondjuk a segédletét igénybe is veszed, mert gyakorlod rajta a szemedet, vagy használnod kell, akkor is.

L.ZS: Hát, ez a transzformálás, ez is egy érdekes dolog.

CS.E: Igen, szóval az a szűrő, és jelen esetben én leszek ez a szűrő, hogyha manuálisan csinálom, és ez azért fontos, hogy ilyen direkt módon beleültessem magam ebbe a képbe.

L.ZS: Ezt csak lábjegyzetben jegyzem meg, hogy kifejezetten a digitális dolgokra aztán tényleg nagyon sok ember rácuppan, ami nyilván a korból is adódik. Viszont van egy nagyon érdekes jelenség, ez a szűrés, transzformálás aktusa. Tehát az, hogy átülteted, átemeled, parafrazeálsz, ha úgy tetszik, egy másik médiumba. Ez akkor nálad is jelen van.

CS.E: Hát, én azt gondolom, hogy egy tök egyszerű analógia, az, hogy mondjuk, a konyhaművészet mennyire változik. Most már nitrogéntől kezdve, a szuvidoláson át mindent lehet, és ezt lehet fokozni, de amíg te azt meg fogod enni, és nem vénán keresztül, vagy hogy nem, mint egy képet letöltöd, addig ennek, hogy az ember magát, mint szűrőt alkalmazza, addig van létjogosultsága, vagy körülbelül addig fog tartani.

L.ZS: Persze. Ezek voltak ugye a készítésnek, meg a technikai résznek a kérdései, már a digitális háttérmunkát illetően. A tematikára is rákérdeznék. Azt mondtad, hogy lélektani dolgok vannak a képekben. Erről beszélnél egy picit?

CS.E: Hát nekem ez a legérdekesebb, vagy ez a legfőbb témám. Ez az, amiért festem ezeket a képeket. Minden képemen más érzélem jelenik meg, vagy más témája van ilyen szempontból. Icipicit más a mozgatórugója, hogy azt a képet miért festem. Egy hangulatot, vagy érzelmet, vagy egyfajta hullámozást szeretnék bemutatni rajta.

L.ZS: Akár a narrativitásig elmenő dolog ez?

CS.E: Sose adok címet, nem. Tehát, én azt gondolom, hogy van egyfajta energiamező, vagy értelmezési tartomány, és legjobban azt imádom, amikor megnyitókön hallgatom, hogy mit mondanak az emberek, hogy mi van azon a képen. Annyira más, annyira izonyatos érdekes nézőpontokat mondanak ők. Úgyhogy nem szeretnék, mondjuk egy ilyen címet adni, hogy lila ruhás nő, mert látszik, hogy a nőn lila ruha van, de azon túl, az a tartomány, ahol valamilyen képeket, vagy érzelmeket valakiből kivált, az a lényege. Meg hát én azt gondolom, hogy ezek a műalkotások kapszulák. Egyrészt idő-, másrészt érzelmi kapszulák, amibe én ugyanúgy, mint ahogy a DNS-láncról beszéltünk, belesűrítem, amennyire csak tudom, azt a pillanatnyi érzést, vagy érzéseket inkább, vagy

egy olyan hullámzást, ami akkor volt, amikor ezt a képet csináltam. És, ahogy nézi, vagy minél több időt tölt egy-egy ilyen műalkotással valaki, akkor az annál jobban kibomlik, annál jobban ki lehet csomagolni, szépen.

L.ZS: Hát, ez így kerek, úgyhogy nagyon köszönöm! A legfontosabb kérdéseimre választ kaptam, sőt még egy kis pluszt is.

CS.E: Akkor jó. Nagyon szívesen! Van egy katalógusom csendéletekről, ami illeszkedik ebbe a témába, megkeresem neked. Tessék. Egyébként, nem tudom, hogy a festészetbe milyen technika jön majd még be, de én nyitott vagyok, alig várom. Ezek olaj vászonképek lettek a végén, ilyen 85x85cm-esek vagy ilyesmi.

L.ZS: Hú! Ezt átfordítottad inverzbe, ugye?

CS.E: Aha.

L.ZS: És beleronsoltál.

CS.E: Ezt a polaroidon ronsoltam. Tehát az az érdekes, hogy ezeket nem számítógépen, hanem ezt manuálisan ronsoltam kicsibe, és akkor átfordítottam, utána továbbfestettem.

L.ZS: Olyan, mint a kaparós sorsjegynek a maradéka.

CS.E: Igen, igen.

L.ZS: Hú, igen, ezek nagyon jók! Látom, egy széket fotózol, valamilyen csendéletet.

CS.E: Igen, ez mind csendélet volt.

L.ZS: Akkor a téma nálad egy kicsit ad hoc jön?

CS.E: Nem. Itt azért választottam témának a csendéletet, merthogy ez is egy játék volt tulajdonképpen az idővel, hogy ugyanaz a téma, mint a németalföldi festészetben. Abban az időben, mondjuk fokmérője volt a festészetnek, hogy milyen technikai színvonalon csinálta meg valaki. Meg egyáltalán, ez egy nagyon banális téma, meg hogy, na hány szőrszála van egy nyúlnak? Hány gerezd a citrom? Azokat a részeket

például direkt eléletlenítettem, és azt gondoltam, hogy egy igazán érdekes, jó válasz az, hogy ezt most egy teljesen új technikai színvonalon, vagy más eszközökkel alkotom meg, de ugyanazt a nagyon egyszerű témát.

L.ZS: Tehát a technikai bravúr is benne volt ebben?

CS.E: Bravúrnak nevezném?

L.ZS: Csavartál rajta egyet.

CS.E: Igen, azt gondoltam, hogy 2000-ben ez egy érdekesség.

L.ZS: Ráfricskáztál erre a XVII. századi technikai truvájkodásra, a módosításokkal.

CS.E: Annyit módosítottam, amennyit csak lehet, igen. Én egyébként mindig nagyon szerettem a festészet történetét, vagy mindig találok benne ilyen inspiráló, vagy érdekes, megválaszolható, feldobott magas labdákat, úgyhogy a témaválasztás emiatt lett a csendélet. Itt mondjuk, azért lehet látni, ahogy a fotóból közelítettem egyre inkább a festés felé. Itt még ez közvetlen azután volt, hogy a negatívokat festettem meg. Itt a polaroidokba kezdtem el belefesteni, és akkor ez már ugye olaj-vászon lett a végén, és akkor abba festettem tovább.

L.ZS: Amit felhúztál, azt is olajvászonba festetted meg utána, nem? Tehát, hogy az első, negatív képeidnél is a végeredmény az olajvászon kép lett?

CS.E: Igen, csak van benne print. Ezekben is van print.

L.ZS: De vásznon van a print.

CS.E: Így van, igen.

L.ZS: Aha. Akkor egy kicsit olyan ez, mint Max Ernst montázsainál, most technikai szempontból értem. Nála számított például, ez a fajta egyneműség, amiről az előbb beszéltél. Összerakta a fotókat, de nem csak odaragasztotta, hanem amikor ez megvolt, arról készített egy nagyon jó fotót, és te amit megkaptál, azon már úgy minden egy volt, nem volt az odaragasztás benne a végső műben. Akkor nálad is ez van jelen, hogy van

egy printelt dolog, ugyanúgy egyneműen festékanyag vásznon, és aztán olajjal belefestettél, és nem választottad szét úgymond a kettőt. Viszont meghagytad rajta szándékosan a digitális hatásokat.

CS.E: Igen.

L.ZS: Na, jól van, akkor ezt sikerült...

CS.E: Jól összefoglalni.

L.ZS: Még jó, hogy felvettem. Mert még egyszer nem tudnám elmondani.

CS.E: Szóval én nagyon várom egyébként, hogy milyen új technika lesz még.

L.ZS: Tényleg, neked a dekonstrukció, mint olyan, az jelen van ebben, vagy pedig nem tulajdonítasz különösebb jelentőséget neki? Például, hogy megroncsolod a képet, vagy a polaroidot?

CS.E: Én nem roncsolásnak veszem azt, hanem módosításnak. Tehát én nem úgy érzem, hogy mondjuk, itt ezt a felületet tönkretettem, hanem inkább megváltoztattam.

L.ZS: Persze, bár a dekonstrukció az építészetben is új értelmet nyert azóta, hogy van ez a dekonstruktív irányzat, akiknél nem annyira a lebontás szinonimája ez a dolog, hanem inkább csak egyfajta újragondolása a konstrukciónak.

CS.E: Ez a beavatkozás, vagy az egyedivé tétel, megismételhetetlenné tétel az, ami ezekben az esetekben nekem fontos volt. Tehát például ez az egyszerű polaroid, abban az esetben átlényegül egy egyetlen egy darabos műtárggyá.

L.ZS: Jól van. Azt hiszem, hogy.

CS.E: Ez így elég lesz.

L.ZS: Igen, megvagyunk.

Interjú Brückner Jánossal

Budapest, 2014. július 3.

L.ZS: Te milyen területről is érkezted?

B.J: A Képzőn Radák Eszternél kezdtem, és nekem az egész nagyon új volt, mert korábban egyáltalán nem foglalkoztam művészettel. Nem rajzoltam gyerekkoromban, nem voltam „ügyes” rajzos. Úgyhogy nekem új volt ez az egész, és egy-két évig ki is tartott ez a flesselés, a festészeti technikák, hogyan kened, hogyan húzod, vagy a geometriai dolgok. De aztán én is pont azt kezdtem el érezni, hogy bizonyos dolgokat nem lehet kifejezni vele, időbeli dolgokat, kiterjedéseket, meg hogy nagyon sok releváns kérdés egyszerűen nem passzol ehhez a dologhoz. De azért nyilván tökre érdekelt, úgyhogy csináltam. Ezért is diplomáztam le végül is festő szakon, aztán gyakorlatilag már harmadiktól teljesen más dolgokkal foglalkoztam. Ám igazából már másodiktól, nagyon-nagyon korántól érdekelt például a mozaik és a pixel, tehát egy mozaikra egy pixel, meg mit tudom én. Ezek a transzformációk, ezek nagyon érdekelték. Hogyan lehet két első ránézésre ellentétesnek látszó dolgot összehozni, ez nagyon érdekelt. Aztán ezzel valahogy mindig határterületeket próbáltam meg kutatni, és az egész digitális technika – nem csak amiatt, hogy napi szinten dolgoztam a számítógéppel, pénzkereseti okoknál fogva, hanem csomó minden más ok miatt is – fontossá vált számomra. Egy csomó más projekten dolgoztam, ami nem is annyira festészeti volt, szóval mindenféle határterületeket kutattam, a lényeg az, hogy a diplomára gondoltam ki egy olyan munkát, aminek az a lényege, hogy valahogy összekombinálja a digitális és a klasszikus képalkotási eljárást. Ez volt az alapötlet, de az egész projektet most úgy nevezném, hogy ez egy *human printer* dolog. Egyrészt a nyomtatás egy nagyon fontos elem benne. Az, hogy emberi erőforrásokkal működik, szintén, és az, hogy klasszikus képalkotó eljárásokat, mint technológiát felhasznál, az is nagyon fontos. Ez már első sorban nem arról szól, hogy ötvözni, vagy beemelni egy bizonyos médiumba más dolgokat, hanem tényleg valami olyasmit kutatok, ami egy ilyen határterület.

L.ZS: A diplomamunkádról már mondtad, hogy digitális és klasszikus eljárások kombinálásáról szól. Ez a *human printer* gondolat már abban is megjelenik?

B.J: Ez már ott kezdődött. Sőt, már egy évvel, vagy valamivel még korábban, de ez valahogy ott volt végig. A lényeg a képpont alapú képalkotás, tehát hogy pixelből alkotunk képeket, és hogy ezek a képpontok mekkorák, hogyan vannak megcsinálva, hol helyezkednek el, szóval ezekkel a paraméterekkel kezdtem el dolgozni. Végül a diplomamunkámra jutott el az egész egy kiforrottabb szintre. Előtte rajzokat csináltam, mint amit itt látsz kint, ez a nagyon kicsi férfi nemi szerv nagyban, és aztán klasszikus munkáknak a reprodukcióit ceruzával. Ez például a Dávid szobornak a nagyon kicsi pöcse.

L.ZS: Először azt hittem, hogy Pink Panther fekete szemüvegben. Most, hogy mondd, leesett a tantusz. Tényleg nem úgy néz ki, na mindegy.

B.J: Abszolút. Nagyon fontos eleme a dolognak a zoomolás kérdése: nincs kijelölve neked egy darab hely, mint mondjuk a perspektivikus képeknél, hogy ahhoz illeszkedik a világ, hanem a képpontok miatt inkább egy ilyen távolság-mélység sztori van a dologban. Ezek is, meg az összes többi munkám például sokkal jobban látható, ha egy telefon képernyőjéről nézed, vagy azzal fotózod le. Szóval van egy ilyen része is a dolognak. Az egész digitális dolog számomra abban csúcsosodott ki, hogy a képalkotást, mint egy printelési folyamatot fogtam fel. A diplomamunka is arról szólt, és tulajdonképpen egyfajta festészeti öngyilkosságnak is nevezhető, hogy hogyan lehetne a festőből egy nyomtatót csinálni? Ugyanazokkal az eljárásokkal, mint ahogy a klasszikus képet megfestené, hogy mindenféle rétegek, aláfestések, elnagyoltan megfestve, aztán egyre finomítani stb., tehát, hogy ezeket A-tól cettig, elejétől a végéig egy ilyen nyomtatási folyamat részeként újraalkotni. Ugye ennek az volt a lényege, hogy egy képet X bizonyos mennyiségű képpontra lebontottam, és a képpontokat számokkal helyettesítettem, mégpedig annak alapján, hogy az adott képpontnak mi a tónusértéke. Minél világosabb, annál kisebb ez a szám. A lényeg az, hogy van egy ilyen térképed, egy ilyen szám alapú térképed, ami alapján kvázi nyomtat a festő. Tehát oda van rakva,

soronként lehet rajta végigmenni, és előre ki vannak keverve a festékek, szépen. Van tizenkét szín, mindegyik egy számnak felel meg, benne van az ecset, és akkor lehet szépen kenni. Így csináltam meg a diplomamunkát.

L.ZS: Egytől tizenkettőig voltak a számok?

B.J: Igen, ez tizenkét színes volt.

L.ZS: Gondolom az 1 a fehér, és a 12 a fekete és közte meg színek.

B.J: Nem. Nem volt benne se fehér se fekete, hanem a megfelelő színárnyalatok. A bőrhez például; ezek ugye portrék voltak.

L.ZS: Ja, hogy akkor már kikevert tizenkét szín.

B.J: Pontosan. Azok ott már teljesen előre be voltak löve. Gyakorlatilag ez egy nyomtatási folyamat volt, amit egy nyomtatási térkép alapján hajtottam végre. Azt mondtam, hogy kezdjük el itt, és akkor végigmegyünk ezen a soron, aztán meg a következőn.

L.ZS: Akkor ez durván olyan, mint ahogyan a szövőnőknek kiadnak egy mintát.

B.J: Pontosan! Van egy színminta, és az alapján készül.

L.ZS: Csak manuálisan hajtod végre.

B.J: Pontosan, és a térképen a tónusértékeket számok helyettesítik. Ugye az megint egy másik kérdés, hogy az egésznek volt a transzformáción kívül egy másik oldala, tehát azon kívül, hogy a festészeti eljárást, egy nagyon digitális, tényleg számokban kifejezhető, számokkal kalkulálható, és újraalkotható dologként formáltam meg. Mert ez volt az egésznek a technikai oldala, és szerintem önmagában nagyon érdekes, hogy hogyan lehet a romantikus festő ideált szétrombolni mondjuk azáltal, hogy nyomtatót csinálsz a festőből. De aztán ezen kívül ott volt egy csomó minden más is, például, hogy ezek ugye pornófilmekből kivett kis részletek, portrék vagy filmkockák, mondjuk így. Nyilván nem filmkocka, mert digitális.

L.ZS: Lehet azt mondani, hogy ez a festő imázsának, tehát a nagybetűs festő imázsának a destrukciója?

B.J: Teljesen.

L.ZS: És a pornós rész?

B.J: Annak az a lényege, hogy ez a technika, ez a nyomtatásos technika, ez együtt jár azzal, hogy az egésznek a láthatósága, az egésznek az egyértelműsége az erősen elveszik. Amiről az előbb beszéltem, hogy nézted ezt a képet, és ugyan az egy férfi nemi szerv igazából, csak nagyon rossz felbontásban. Itt is az volt a lényeg, hogy az eredeti képnek a jelentése teljesen kisavazódott belőle. Tehát, hogy a pornófilm szituáció teljesen megszűnt és nem tudod eldönteni, hogy most ő élvez, vagy szenved, vagy egy meccsen van, vagy mit tudom én micsoda. Ennek az egész technikának volt egy nagyon mély, nagyon áttételes intenciója, hogy ezt a fajta sokrétegűséget összekeverje, vagy összemosza.

L.ZS: Fölmerül egy fontos kérdés. Bejön a képbe a disztorzió, tehát az, hogy míg a Goya képeknél csak annyiról volt szó, hogy tulajdonképpen mozaikok is lehetnének, mivel pixelszerűen vannak felépítve, viszont a pornóképeknél nagyon erősen bejön már az értelmezés kérdése. Mondjuk itt inkább csak távolság kérdése az értelmezés, de a következő fejezetnél úgymond, például a pornós képeknél, ott már kifejezetten arról van szó, hogy azokat a képeket választottad ki modellnek, ahol erőteljes a képzaj, meg a digitális roncsoltság. Ez hogy illeszkedik ebbe az egészbe? Mert ezeknél álltam meg igazából, ez volt az, ami kifejezetten elkezdett foglalkoztatni.

B.J: Itt ezeknél a lényeg az, hogy az ilyen típusú képeknek a minősége, kvázi, hogy milyen rossz minőség, jó minőség, milyen felbontás, hogyan roncsoljuk stb., és az egész glitch dolog, ez nekem nagyon fontos volt, mert olyan esztétikai szépségeket láttam ebben, amik, mivel nem voltak ezek intencionáltak, tehát ezek véletlen adattömörítési hibák, ezért teljesen váratlanok voltak. És ezt a fajta váratlanságot akartam egyrészt átültetni a festészetbe, illetve ugye az egészben van egy nagyon erős intenció, hogy

valahogy elemberteleníteni. Tehát valahogy az emberi faktort lecsökkenteni arra, hogy mivel én nyomtató vagyok, ezért képpontokat nyomtatok, de hogy nem vagyok egy pontos nyomtató, mivel csak egy ember vagyok, és ezért nyilván el fogom rontani, és hogy ez a hiba az, ami aztán valami pluszt belead a dologba. Tehát, hogy itt az elembertelenítés egy nagyon fontos intenció volt, és mind a mai napig az a munkákban. A hiba pedig összefüggésben áll magának a pornóképeknek, mint digitális képeknek a minőségével, illetve az egész transzformáció során létrejövő digitális zajjal, és hát ugye ez már aztán megint visszautal arra, hogy tulajdonképpen irdatlan nagy képzajban élünk. Tehát képekben gondolkodunk, és képeknek az ezermilliárdja vesz körül másodpercenként, amit aztán az emberek, tulajdonképpen azt kell, hogy mondjam, talán ösztönösen elkezdenek újratermelni. Ez megint egy másik nagy vonulat, ez az ösztönös újratermelés, ami megint csak egy nagyon furán emberi tulajdonság, de ez is megint csak egy ugyanolyan inhuman végeredménybe torkollik: folytonos generálásba, mintha egy gép végezné, értelem, cél, vagy bármi nélkül. Úgyhogy ezek a zajok emiatt kerültek ide bele.

L.ZS: Amúgy milyen területről érkezted?

B.J: Az ELTE-re jártam, mégpedig magyar és filozófia szakra.

L.ZS: És hogy jött a Képző, meg az egész festés?

B.J: Nézd, nem tudom. Visszatérve a folyamatra, így néz ki nyomtatás közben. Ez az eredeti kép, ez ugyanaz szűrketónusban, ez meg az elnagyolt aláfestés. Így néz ki számokból. Ez a filmkocka kvázi, ezek mindenféle színkombinációk és ez pedig nyomtatás közben. Oda kikerülnek a pixelek, és azok össze vannak mosva, tehát ecsettel össze vannak söpörve a képpontok. Ez így néz ki frissen megfestve, az aláfestésre rákerül a pontosítás, de mivel ez egy enyhén újrakevert festék, ezért valamelyest transzparens. Mint ahogy ez a réteg alatt is látszik, ami alatta van.

L.ZS: Meg, hogy nem is annyira pontosak a pixelek.

B.J: Így van. Abszolút.

L.ZS: Ebben már eleve van akkor viszont egyfajta humán gesztus.

B.J: Teljes mértékben.

L.ZS: Ami még izgalmasabbá teszi.

B.J: Ez a fajta gesztus az, ami igen. Itt például, ezen az arcrészen sokkal kisebb volt a telítettsége a festéknek, és ezért aztán teljesen koponya hatása van, tehát hogy tényleg az aláfestés egy koponya színté. Teljesen váratlan dolgok előjönnek közben. Meg szétesűszik.

L.ZS: Meg az a szép, hogy ebben már a mi plusz értelmezésünk is benne van. Tehát, hogy mit generálunk bele, milyen értelmet. Azáltal, hogy hibát észlelünk, vagy nem tudjuk értelmezni, és akkor azt utána már ránk bízva, hogy mivel egészítjük ki.

B.J: Mutatom az első verzióját, ami hibás. Ezen nagyjából lehet látni, hogy miről van szó. Itt a különböző részek össze vannak mosva, tehát egy nagyon erős likvid hatása van az egésznek. Ezt azért nem lehetett végigvinni, mert a hígításnál túl sok lenolajat használtam, és attól bebőrösödött az egész. Tehát nem tudta már beszívni.

L.ZS: Ezt száradási idővel nem lehetett volna manipulálni, hogy rászáradjon, és akkor utána a következő réteg?

B.J: Hát ez lett volna már a legfelső réteg, de teljesen összebőrösödött.

L.ZS: Érdekes, de ez is hozzátartozik.

B.J: Abszolút.

L.ZS: A digitális zajosságot te generáltad benne?

B.J: Az aláfestés csíkok abszolút szándékosak. Az a legalsó réteg, és az egy teljes zaj, az egy teljesen oda nem passzoló, random valami. Tehát emiatt volt benne. Ezekre gondolsz, a csíkokra, nem?

L.ZS: Persze! Meg arra, amikor így töltesz le egy videót.

B.J: A csíkok a legalsó rétegben azért vannak, hogy ezt a random aláfestést visszahozza. Aztán az, hogy így megindul az arca, meg szétmosódik, az csak amiatt van, hogy nem annyira pontosan festettem. A sor lecsúszik, ide megy, oda megy. Glitch-es.

L.ZS: Az milyen?

B.J: A *glitch* a digitális hibák elnevezése. Ezt tulajdonképpen 2012-ben csináltam, amikor már kicsit old school volt az egész glitch technika, ez akkor már nagyon régi volt. Ma már nagyon sok tutoriál van, hogy hogyan generáljuk, és ezek a videó tömörítési hibák már zenei klipekben is feljöttek. És azóta, ugye két éve, ezek ezerszeresen megtriplázódtak, tehát ez a *new-aesthetics* dolog, aztán már az is old school lett, akkor volt a *seapunk*, akkor már az is, és most van a *vaporwave*, ám ezek már inkább ilyen kilencvenes évek hangulatú dolgok, széjjel lyukasztott, hátterekkel összekeveredő, giccses kis cuccok. Ezek különálló dolgok igazából. A *glitch* ugyanúgy, mind a mai napig a zenében is létezik, mint glitch-hop. Az egész dubstep vonalon van egy ilyen nagyon erős glitch, de van techno vonalon is. Tehát a glitch csak annyit jelent, hogy digitális hiba. Ennek aztán nagyon-nagyon sokféle elburjánzása van. Ez már eléggé lefutott, már ez a része is.

L.ZS: És a new aesthetics, mikor indult?

B.J: Az pedig egy elég erősen összefoglaló kifejezés, és az is 2011 körül jelent meg, de ez csak annyit jelent, hogy manifesztószzerűen akkor kezdték el ezt nyomni. A Tumblren keresztül tört be a *new-aesthetictumblr.com* oldalon. Ez tulajdonképpen arra próbál meg reagálni, hogy hogyan lép be a digitális valóság abba a realitásba, ami fizikailag körbevesz minket. Ez egy nagyon durva gyűjtőoldal, és akkor itt mindenféle, nagyon sok dolog – a *corporate* dolgoktól elkezdve, minden – található. Egy srác csinálja, aki egy könyvkiadó Londonban, és az egész Big Data dolog, a megfigyelés, 3D-s újraalkotás, szóval egyszerűen nagyon sok minden van benne ebben az egész new-aestheticsben. Aztán ennek vannak mindenféle külön ágai. A Tumblren irdatlan nagy burjánzását éli ez a dolog, de az is igaz, hogy az egész glitch, meg azzal kapcsolatos jelenségek azért már elég régóta léteznek. Az Aphex Twin számok némelyikében is lehet hallani ilyen

digitális zajokat, és ezek tulajdonképpen raw, tehát tömörítetlen képfile-ok, lejátszva. Ez megint egy nagyon ősi glitch technika, hogy tömörítetlen képfile-okat le tudsz játszani. Tehát ha van egy jpeg-ed, és elmented raw formátumban, akkor le tudod játszani. Abból lesz ez a hülye hang, ez a „brüü”.

L.ZS: És erre van valamilyen kifejezés?

B.J: Ez mind glitch. A glitchhez képest, ami nagyon erősen esztétikai, tehát vizuálisan esztétikai jellemzőkkel bír, a new aesthetics nem a vizuális újraalkotás, újragenerálás, hanem az, ami ezek mögött a dolgok mögött van. Tehát inkább strukturális, szerkezeti meglátás.

L.ZS: Filozófia.

B.J: Aha, igazából inkább teoretikus alapokon nyugszik. Míg a glitch nagyon erősen technológiai alapokon. Tehát ez utóbbi például bizonyos szoftverekhez, vagy ilyesmihez nagyon erősen köthető.

L.ZS: Hát gyakorlatilag megvalósult ezzel a zenefestők álma. Tudod, régen volt ez a fajta törekvés.

B.J: Abszolút. Az avantgárdból. Az egésznek az egy nagyon fontos eleme, hogy a digitális transzformációk során, amikor átalakítasz valamit valami mássá, ott közben mi történik. Szóval ez a kísérleti jellege nagyon-nagyon fontos a sztorinak. Mindenféle technológiákat próbálnak itt alkalmazni, vagy felhasználni, amik olyan értelemben vannak benne a mindennapi életben, hogy kommerciális, vagy leginkább katonai, vagy biztonsági szempontból.

L.ZS: És a *seapunk*?

B.J: A *seapunk* tulajdonképpen a glitch utáni korszaknak az esztétikája. Ezek ilyen rommá lelyukasztott delfinek, ez egy über giccses, eszides cucc. Ez tényleg egy ilyen szétlyukasztott, széteszidezett világ.

L.ZS: Ez, ami az acid-klippekben fellelhető videó effekt?

B.J: Abszolút, meg ezek a színek.

L.ZS: De az inkább 90-es évek, nem?

B.J: Hát ez a 90-es éveknek az újrarájátszása.

L.ZS: Ja, hogy ez már a retrója.

B.J: Teljes mértékben. Ezek a dolgok például teljesen. Van egy magyar csaj (*Nagy Zita – a szerk.*), aki ezt a sztilót nyomja már évek óta, Mermaid Tea Party a neve. Azért ezek elég pontos cuccok, amiket csinál. Tehát ez nagyon eszides, de ez a festészetben is abszolút jelen van. Ezt azért mutatom, mert ez a sztori itt elsősorban inkább esztétikai állásfoglalás, tehát nem technológiai kérdés. Amit meg én csinállok, az meg elsősorban inkább technológiai kérdéseket vet fel. Ezek nagyon-nagyon pontos dolgok egyébként.

L.ZS: A *pontosan*-t technikailag érted, vagy pedig máshogyan?

B.J: Hát, hogy nagyon pontos a választás. Tehát, hogy nagyon metsző a gúny. Nagyon szépen mappeli be ezeket a szimbólumokat.

L.ZS: Tulajdonképpen a *Mermaid Tea Party* akkor seapunknak nevezhető?

B.J: Ez abszolút, teljes mértékben. De ugye ez az áramlat már akkor véget ért, amikor Rihanna felhasználta egy klipjében ezt az egész dolgot. Tehát, hogy a csaj ezt így egy az egyben levette. Úgyhogy a seapunk gyakorlatilag halott, ezt így mondják mindenhol az interneten.

L.ZS: Ja, azért, merthogy túl mainstreammé vált?

B.J: Pontosan. Látod, ez ugyanaz.

L.ZS: Hát igen, tényleg megjelenik benne, a Scooter klipeknek a látványvilága.

B.J: Abszolút. Azért mutatom meg ezt, hogy már ez is over. Most a *vaporwave* megy. Persze nagyon erősen kötődik a *seapunk*hoz. Ez meg inkább a Windows-os világ. Tehát ez a Windows default sztori. Színekben hozza abszolút, de ez inkább már egy kicsit

defaultabb, és inkább már ilyen számítógép, illetve erősen Windows gyalázó dolog. Dehát ez nagyon erősen hasonlít még a seapunkhoz.

L.ZS: Hát tulajdonképpen annak a gyermeke, nem?

B.J: Abszolút. Ez az egész default dolog aztán például nekem is elég erősen visszajött, de nem képi problémaként, hanem ezekben a manuálokban, amiket elkezdtem építeni. Ez a corporate design, a corporate defaultizmus, abszolút. Ugye ez elsősorban nem kép, tehát én ezt a jelenséget, a defaultizmust nem egy képi problémaként látom.

L.ZS: Ezt hogyan lehetne megfogalmazni, ezt a default kérdést? Egy mondatban. Ez mit takar? Mert érteni értem azt, hogy például Windows default, de te hogy érted?

B.J: Ez nekem a corporate default. Tehát, az embereket, az emberi életet, és annak minden viszonyulását egyfajta alapértelmezett módban előadni. Ez az egész nekem abból az animációból indult, amikor a Himnuszt megcsináltam infografikában, még 2011-ben.

L.ZS: Ja igen, akkor így most már kezdem érteni!

B.J: Az is erősen digitális, csak az egy tök más dolog. Tehát az nem egy képi sztoriból indult. A pornó dolog, portré festészet, ezek az eszides képek, amiket most csinállok, ez mind képi probléma. Ábrázolás, hogy mit látunk, mennyire látjuk, mennyire nem látjuk. Mennyire tabu, mennyire nem tabu? Ez mind-mind elsősorban képi probléma. A többi, például a Himnusz-infografika, a happiness manuál, meg ezek a dolgok meg már egy egészen más jellegű problémával foglalkoznak. Mégpedig az életünknek a különböző keretek közé való szorulásával, és azzal a világgal, amiben mindez történik.

L.ZS: A Røyksoppnak volt egy ilyen klipje. A *Remind Me*. Ismered?

B.J: Aha, abszolút.

L.ZS: Csak, mint illusztrációt, vagy mint példát említem. Ez az?

B.J: Ez teljesen az a világ. Hogy visszatérjünk, befejezve a képi világokat, az utóbb említett munkáim abszolút erről szólnak, ezeknek a témája egyre inkább a default.

L.ZS: És a glitch-es munkáidnál?

B.J: A glitch-nél az nagyon fontos, hogy az hogyan jön vissza. Tehát, hogy azt festészetileg hogyan lehet megoldani. Ugyanakkor, például a Brad Pitt-ről készült portrénál az is nagyon fontos volt a számomra, hogy ő egy nagyon default, egy nagyon nagy ikon.

L.ZS: De a default kifejezést akkor ki lehetne terjeszteni ezzel a lendülettel a régi dolgokra is. Tehát a keresztény világban például default volt a Jézus portré.

B.J: Teljesen, csak az a tradíció miatt már mást jelent. Engem viszont inkább az érdekel, hogy egy szinkron metszetben hogyan nézhetnének ki ezek a dolgok. Tehát hogyan lehetne egy speciális technikai eljárással megmutatni őket.

L.ZS: Szinkron metszet?

B.J: Aha. Szinkron, azaz jelen idejű. Tehát nem feltétlenül a tradíció szempontjából közelítem meg. Persze az nyilván benne van, hiszen festmény.

L.ZS: Technikailag úgy közelíted meg a festészetet, hogy bevetsz olyan dolgokat, ami digitális eljárás, vagy nyomtatási eljárás, vagy valamilyen technológiai médium, és akkor ezt kombinárod a klasszikus festészettel?

B.J: Igen, teljes mértékben.

L.ZS: Ez nagyon izgalmas esztétikai kérdés is, a koncepcionális jellegén túl, hogy ugye jelenkori esztétikai metszetet ad akkor, a te szavaiddal élve.

B.J: Abszolút.

L.ZS: Ilyen szempontból bezárult a kör, tehát egy teljes képet kaptam erről, így első körben, hogy végül is miért csinálsz, és hogy hogyan állsz hozzá. Meg ez nagyon fontos volt még a végén pluszba, hogy technológiai megközelítéssel operálsz.

B.J: Igen, de a technológiai megközelítés nem feltétlenül azt jelenti, hogy engem a technológiai oldala érdekelne elsősorban.

Interjú Bordos László Zsolttal

Budapest, 2015. május 26.

L.ZS: Kutatási témám a kortárs hazai festészet és a digitális médiumok kölcsönhatása, és ezzel kapcsolatban kerestelek meg téged. Az első kérésem, hogy mutasd be néhány mondatban az eddigi karrieredet, művészetedet.

B.L.ZS: Nem tudom, honnan kezdjem? Gyerekkorom óta sokat festettem, és egy már akkoriban kialakult küldetéstudattal jöttem később Erdélyből Budapestre, azzal a céllal, hogy egy-két évet leszek itt, pár évet leszek Bécsben, majd Párizsban, azaz meghódítom majd a világot a festészetemmel. Halál komolyan gondoltam ezt a dolgot, aztán az élet sokkal nehezebbnek bizonyult, letelepedés, papír ügyek stb., letörték az összes szárnyamat. A pozitívum az volt, hogy kijöttem Budapestre, és szerencsére fel is vettek a Képzőművészeti Főiskolára. Gaál József osztályába jártam, és nagyon sokat festettem. A festészetet akkor még egy élő műfajnak gondoltam. És itt kezdődnek a problémák, hogy az információk terjedése, a kiállítások, amelyeket láttam, és a számítógép, mint eszköz, egyre inkább elterjedtebb megjelenése a művészek között, frusztrációkat okozott bennem. Ugyanis számos festészeti kiállításom volt, ám azt vettem észre, hogy nem tudok a ma emberéhez szólni. 1998-ról, 1999-ről beszélünk. Az ezredforduló előtt ez elég tragikusnak látszott, világvégi hangulatokkal megtűzdelve, hogy vége a festészetnek, vége mindennek. Ezt azért mondom, mert ezek mind fontos tényezők voltak akkor. Ma már nem látom ilyen tragikusnak a festészet helyzetét, de akkor úgy éreztem, hogy a megváltozott társadalomhoz, a megváltozott emberhez nem tudok hozzászólni. Ez beindított bennem egy frusztrációs folyamatot: kerestem, hogy milyen eszközöket lehet használni művészet létrehozására. Így hát elkezdtem installációkat csinálni, performanszokkal foglalkoztam, de mindvégig úgy éreztem, hogy ez nem az igazi. Eladdig, amíg egy véletlen folytán, amikor másodéves voltam a Képzőn, egy haverom megmutatott egy 3D-s szoftvert, azon belül egy „hogyan készítsünk egy gömböt” című fejezetet, és amint meghúzta az egeret, és képződött egy gömb, hú, én

fellélegeztem, és azt mondtam, hogy ez az! Tényleg és őszintén, akkora reveláció volt, hogy megtaláltam az utam, megtaláltam azt az eszközt, amivel foglalkozni szeretnék.

Ez ugye hülyén hangzik, mert egy számítógépről van szó, amihez korábban semmi közöm nem volt. Épp, hogy megtanultam a könyvtárban emaileket olvasni, és küldeni. Tehát volt egyfajta lecsúsztottsági érzésem is, hogy huszonegy éves vagyok, nem tudok labdába rúgni az akkori tizenennyolc évesekkel szemben. Úgyhogy tragédiának éltem meg mindent. Szerencsére elkezdtem azért piszkálgatni a tematikát. Nagyon szegény voltam, így eléggé korlátolt lehetőségeim voltak. Más jótékonyságából egy olyan albérletben laktam, amiért nem kellett fizetnem. Később egyébként ez a hely, ami a Rákóczi út 17-es szám volt, egyfajta kommunává nőtt ki. Köszönhetően egy barátomnak, akinek a nevét szeretném megemlíteni: Bölöni Endre Dix, akinek nagyon jól mentek az üzleti vállalkozásai, és kb. 5-6 olyan festőt fel tudok sorolni, akin anyagilag segített. Nélküle aligha lehetett volna, én legalábbis nem tudtam volna nulláról egyre jutni.

L.ZS: Tehát ez az albérlet egy festő-kommunává vált?

B.L.ZS: Így van, de nem annyira festő kommuna volt, hanem festők, akik közül az egyiknek-másiknak volt számítógépe, és elektrografikával foglalkozott, Ferenczi Zola például. Egy művész kommuna volt, oda járt mindenki, és hát minden éjjel megváltottuk a világot. Olyan DJ-k léptek fel ott akkor, akik később befutottak. Szóval egy érdekes társaság ült ott össze, és egyébként Vicsek Viktor is járt hozzánk, így lettem én is Optimál csapat tagja. Underground csapat voltunk, most már ugrottam egyet időben, és 3D animációkkal kezdtünk foglalkozni, egymást hívtuk, egymás vetítéseire. Így kezdtünk el partikban vetíteni, mert voltak köztünk partiszervezők, akik épp akkor futottak be. Érdekes pár év volt.

L.ZS: Inkább akkor parti, és nem demoscene jellegű volt a dolog?

B.L.ZS: Nem demoscene, mert hát nem volt programozói háttér, hanem leginkább a hagyományos művészet berkeiből érkeztem. Volt analóg vetítés is az elején, meg volt a két VHS, egy keverő felállás is. Hát gyakorlatilag úgy váltunk VJ-ké, hogy nem is

tudtuk, hogy VJ-ké váltunk, hanem egyszerűen csináltuk a dolgunkat. Ez a hőskorban volt. De átugrottam egy olyan folyamaton, és azt hiszem, hogy ez az, ami téged inkább érdekel, hogy hogyan váltam festőből 3D animátorrá. Ezt az egész albrétesdit azért kezdtem el mondani, mert itt volt például Ferenczi Zola, akivel mindketten csórók voltunk, és közösen vettünk egy új videokártyát az ő számítógépébe, és azt így felváltva használtuk. Soha nem felejttem el, 2000-ben nyolcvanezer forint volt az a videokártya, iszonyú sok. A lényeg az, hogy én akkor elkezdtem tanulni a 3D animációt. Na most, az is hozzátartozik a történethez, és ezt ma már nyíltan vállalom, hogy olyan rosszul feltört programom volt, hogy nem volt benne Help-fájl, tehát nem tudtam semminek utánanézni, és nem volt internetünk sem még akkor. Tehát ugye az egész internet történet újdonság volt, 2000-ről beszélek.

L.ZS: A szoftver a 3D Studio volt?

B.L.ZS: 3D Studio Max, így van. És hát az a festő voltam, aki konkrétan klikkeléssel próbált rájönni, hogy mi micsoda, mi a funkciója, és ez egy nagyon érdekes történet volt. Úgy éreztem, hogy az egész személyiségemet egy év alatt át kellett, ha úgy tetszik, digitalizálnom, mert korábban az érzelmi logikán alapuló ismeretszerzés jellemzett, ami egy festőnek inkább a sajátja. Főleg annak idején, amikor gesztusfestéssel foglalkoztam, később meg írogattam a festményekre.

L.ZS: Absztrakt, vagy figurális festő voltál?

B.L.ZS: Minden voltam. Kísérletező állandóan. A végén totál absztrakt, totál nihilista, totál egyszerű, egy-két szín, szimbolikus minimál, végül majd festészetelméleti kérdéseket írtam a vásznakra, például: „Ezt a festményt itt kellene kezdeni, vagy itt, vagy talán itt”. Ez volt aztán a vége. A minimál. És az is durva volt, hogy a végén már csak egy-két havonta hoztam létre egy-egy festményt, iszonyú nagy kínlódás árán. Úgy értem a kínlódást, hogy egyszerűen nem tudtam, hogy mit fessek. Ezzel szerintem mindenki így volt, vagy így van. És ilyen nagy kinszenvedéssel hoztam létre egy-egy művet, és mindig a végén rá kellett jönnöm, hát, ezt a 70-es években már csinálták, ezt a 80-as években már megfestették. Ez is hozzátett ahhoz, hogy váltottam lényegében. Ez a

váltás a gesztusfestészettől egészen addig a programkezelési kultúráig ívelt. A 3D Studio Maxban már nem tudtam a gesztusokra, mint a kifejezés egy ösztönös formájára, esztétikumára számítani. Ott konkrétan ki kellett találni, meg kellett csinálni, le kellett számoltatni a dolgokat, és ezek több napig tartó folyamatok voltak, amik egy teljesen más művészi attitűdöt követeltek. Ez még mindig az első kérdésedhez tartozik: a lényeg az, hogy a tanulási folyamat során nagyon sok absztrakt 3D animációm keletkezett, amit be akartam mutatni valahol. Emlékszem, hogy épp Zolával vitatkoztunk, hogy ezt hol lehetne bemutatni, és mondta, hogy hát a mai fiataloknak. És hol vannak a mai fiatalok? A d'n'b partikon, a techno partikon, meg az elektro partikon. Így lettünk VJ-k. Szerencsémre a Goethe Intézettől kaptam egy projektort a Blokk csoport beajánlásával, amit ahányszor csak akartam, elkérhettem a Goethe Intézettől, és azzal mentem VJ-zni. A 3D animációimat mutattam be, és konkrétan úgy tekintettem erre a műfajra, mint egy művészeti ágra, amelyben az absztrakt térélményeimet osztom meg a fiatalsággal. A közönség adott volt, mert ugye a partizó emberek nagy tömegben ott voltak. Persze hihettem azt, hogy az én animációimat nézik feltétlen, de egyébként nézték, és sokan vissza is jeleztek, és élveztek. Innentől, hát megvolt az az izgalom, hogy egyből nagy közönségem is lett, azt csináltam, amit szerettem, és vizuálisan pedig az első pár év olyan tanulmányév volt, ahol élesben kipróbálhattam, rögtön lemérhettem, hogy hogyan néz ki nagyban, kivéítve a látvány. Lényegében így kerültem kapcsolatba a projektorokkal. Heti rendszerességgel vetítettem, és aztán már egy következő fázis az lett, amikor a sík vásznakról elkezdtem másra is vetíteni. Például 2002-ben, pont a Rákóczi útról a szemközti házra vetítettem: egy projektort mindenhova forgattam, hogy megnézzem a vetítés hogy néz ki a különböző felületeken, és egyszer csak a szemközti ház falára irányítottam a projektort. Emlékszem, ahogy néztem, azt mondtam magamban, hogy húha, itt van valami izgalmas! Utána eltelt egy pár év, amíg visszatértem az épületvetítéshez, de ezek voltak az első ilyen megnyilvánulások. Létezik egy másik aspektus is, ami ezzel párhuzamosan haladt, az pedig a Frankhegyi bulik, illetve a Kozma Péter és Dorka által létrehozott projektek, amelyek Raypainting néven futottak. Ők ipari diavetítőket használtak épületvetítésekhez. Tehát az épületvetítés ilyen formában már létezett, ám az még állókép volt, tehát nem lehetett mozgóképet vetíteni.

Csak zárójelben, hogy a nagy fényerejű, nagy teljesítményű videoprojektorok nagyjából 2005-ben jelentek meg, és azóta beszélünk a jó minőségű kültéri épületvetítések, videóvetítések lehetőségéről. Visszatérve a Frankhegyre, úgy emlékszem, hogy 1998-ban voltam először a Frankhegyen, ahol összművészeti partik voltak, mindenféle elektronikus zenével, kiváló DJ-kkel. A környezet fantasztikus volt, hiszen Budapest a lábaid előtt terült. Emlékszem, amikor először ott voltam, akkor még festőként, hallottam azt a zenét, lüktetett a szívem, és azt mondtam magamban, hogy basszus, vajon mikor fogok ezekkel a srácokkal együtt dolgozni? És annyira örülök, hogy rá két évre már én is ott vetítettem. Frankhegy is egy impulzust adott arra az érzésre, hogy igen, ez az, ami megfogja a mai fiatalokat, hiszen láttam, hogy sokan voltak, öt-hatezren voltunk, és vonzott ez a kultúra. Van egy harmadik dolog is, hogy közben átjártam az intermédia tanszékre, egy éven keresztül, bejártam az órákra. Viszont, hát akkoriban, hogy őszinte legyek, én azt láttam az intermédia tanszéken, hogy ők csak nagy dumások. Az intermédia tanszék kimerült abban, hogy a dohányozni tilos tábla alatt cigarettáztak, tisztelet a kevés kivételnek... Persze ez mára megváltozott. Szóval nagyon gyorsan rájöttem, hogy nekem nincs ott keresnivalóm. Haza kell mennem, és el kell töltenem azt az X ezer órát a számítógép előtt, hogy megtanuljam a szoftvert. Nagyon fontos, hogy a 3D animációra soha nem úgy gondoltam, mint speciális effektek, vagy filmes eszközként, hanem mindenképp egy alkotói, művészeti eszközként, amellyel lehet új tereket, új formákat kísérletezni. Tehát a lényeg az, hogy a 3D animációban új lehetőséget láttam, és még nem tudtam pontosan, hogy mi lehet az, még nem kristályosodott, hogy majd az épületvetítés felé fogok orientálódni, habár később, a Frankhegyi bulik után két-három évig dolgoztam a Raypainting csapatnak, ők már a 2000-es években épületekre vetítettek állóképeket, ipari diavetítőkkal. A Raypaintingnél 3D-s látványtervet kellett készítenem, és a diavetítők elhelyezését kellett 3D-s térben kiszámolnom. Ugyanezt csinálta Vicsek Viktor is, abban az időben, és innentől egy lépés volt, hogy megjelenjenek a mozgóképes épületvetítések. Én már egyébként, csak zárójelben mondom, már korábban rágtam a fülüket, hogy álljunk át mozgóképre. Akkor már megjelentek az első jó projektorok, ...zárójel bezárva. Ez nem jött létre. Elmondjam, hogy hogyan szereztem meg az első nagy melót?

L.ZS: Persze!

B.L.ZS: Nagyon-nagyon érdekes, mert az élet sokszor banális dolgokon múlik. És most ezt kritikai él nélkül próbálom elmesélni. A Raypaintinget kihívta egy francia vetítéstechnikai cég, felajánlva nekik, hogy vetítsenek Varsóban egy 200 méteres épületre. Felajánlottak ingyen technikát, csak álljanak át mozgóképre. Kimentünk Párizsba, volt egy tárgyalási folyamat.

L.ZS: Akkor te is ott voltál?

B.L.ZS: Háttér munkás voltam, és kivitt Péter Párizsba. Ott találkoztunk ezzel a céggel, amely főnöke akkor döntötte el, 2005-ről beszélünk, hogy nagyméretű épületekre fog vetíteni, és csakis a nagyméretű projektekkal foglalkozik. Amúgy ők voltak az egyik első cég, akik Európában vásároltak 25 000 ANSI lumenes projektorokat, amelyek egymásra téve már szép eredményt hoztak. A Raypainting nemet mondott, én viszont ott voltam, és hát mutattam a 3D-s látványterveket, és a francia főnök mondta, hogy ez a srác a miénk! Ez a fickó látta, hogy hogyan dolgozom. Két évig hagyott kínlódni egyébként, nézte, hogy hova fejlődöm, és a lényeg az, hogy utána ő hívott ki a nemzetközi porondra. Onnantól kezdve volt egy kitérőm a show bizniszben. Nagyon korán egyértelművé vált számomra, hogy pénzt kell csinálnom. Nem volt más utam, ugyanis azt láttam, hogy ugye sokat pályáztam, próbálkoztam, és mindenütt negatív élményem volt. Azt mondtam: jól van, ha létre akarok hozni valamit, nekem a rendszertől függetlenül kell magam, pénzt akarok csinálni, és akkor, ha minden jól megy, előbb-utóbb megengedhetem magamnak azt a luxust, hogy csak és kizárólag művészettel foglalkozzak. Eltelt tizenöt év, és igazából csak az elmúlt 2 évben jutottam el oda, hogy úgy érzem, hál' Istennek, hogy csak a művészetre akarok és tudok koncentrálni. Ma szuper számítógépeim vannak, de meg kellett teremtsen ezeket a feltételeket! Annyit dolgoztam régen rossz gépeken! Úgy neveztem, hogy open system: szétterítettem a gépet az íróasztalra, mert állandóan szét kellett szedni, és egyszer meguntam, mondom jó, akkor így szétszedve maradsz. Volt, hogy kontakthibás volt a

gép, és míg befejezem az egyik munkát, kézzel fogtam össze, hogy le ne álljon. Őrület volt!

L.ZS: Ez hőskorszak volt.

B.L.ZS: Az volt.

L.ZS: Ám akkor a show bizniszben viszont ki tudtál teljesedni olyan szempontból, hogy ott technikailag is fejlődni tudtál, és hogy ez adott egy ilyen folyamatos muníciót ahhoz, hogy megmaradjál.

B.L.ZS: Így van. Rendkívüli szakemberekkel ismerkedtem meg és hát olyan technikát tudtam kipróbálni, amit művészként aligha tudtam volna. Például a legnagyobb vetítés, amelyben voltam, az 64 projektoros vetítés volt, mindegyik projektor 35.000 Ansi - Lumenes volt.

L.ZS: Ezeket pályázati úton lehetetlen lett volna elérni. Vagy legalábbis nagyon körülményesen.

B.L.ZS: Hát, nem hiszem, hogy el lehet érni. 64 projektort, 1700 számítógépes renderfarmot használtam. Tehát ezek már más dimenziók, mint amelyeket művészeti projektek elérhetnének. Mellesleg egyébként ezekből a show biz projektekből mindig maradt nekem annyi pénzem, hogy a művészeti projekteket is le tudtam számoltatni a nagy render-farmokon. Amúgy nagyon egyszerű volt a történetem igazából, és itt akkor szeretnék megfogalmazni egy másik krédót: azt hiszem, ahogy a társadalom egésze megváltozott, a művészeti társadalom hozzáállása is meg kell változzon. Nagyon sokszor találkozom azzal a hozzáállással, hogy én nem csinállok megélhetési projektet, mert művész vagyok. Valóban, ez egy frusztráló dolog, én is sokat kérdeztem, hogy miért kell nekem ezt csinálnom, holott mással szeretnék foglalkozni. Ugyanakkor emlékszem, amikor elvállaltam egy jól fizető munkát, két-három művészeti projektet tudtam megtámogatni abból. És akkor felmerült a kérdés, hogy miért ne tegyem? Csinállok egy jól fizető kommersz projektet, és abból megfinanszírozok két-három művészeti projektet úgy, hogy nem várok sem külső segítségre, sem pályázatra, sem

intézményre, senkinek a jólelkűségére, hogy segítsen. Ez egy olyan függetlenséget adott, amit, hát ajánlok mindenkinek a figyelmébe egyébként. Mert ma ugye egyáltalán, hogy pénzt tud csinálni, ahhoz számlaképesnek kell lenned. Ez azt jelenti, hogy ma a művészet is tulajdonképpen egy vállalkozási forma. Hülyén hangzik, de ezekkel a dolgokkal együtt kell élni, úgy ahogy például New Yorkban operaszakon tanítják a self-menedzsmentet, úgy szerintem, hogy mondjam? Nem mindig az a művészet, hogy ha rossz a számítógépünk és arra tudjuk fogni a kudarcainkat...

Úgyhogy ez volt a rövid bevezető. És ha vannak konkrétan kérdések, akkor rájuk térhetünk.

L.ZS: Jó. Egyébként az első kérdést gyakorlatilag lefedte a beszélgetésünk eleje. Mert az lett volna, hogy hogyan történt nálad az átmenet a festészetből a 3d mappingbe? Ezt gyakorlatilag megválaszoltad. Rögtön a második kérdésem az, hogy te hogyan látod a festészet mai szerepét a kortárs művészetben? Tehát a funkciót tekintve. Azt, hogy mi haszna van úgymond, vagy mi értelme?

B.L.ZS: Azt hiszem, hogy rendkívül nehéz ma olyan festményt készíteni, amely hozzá tud szólni a ma emberéhez, viszont több példát láttam, és itt Budapesten is, aminek nagyon örülök. Például most nemrég volt a Kiscelli múzeumban, Fukui Yusuke: Tesla című kiállítása, ami rendkívül tetszett. Biztos, hogy a mai digitális kultúrából inspirálódott valamennyire. Nagyon jó élmény volt látni, hogy a festészetben is működik annak az érzésnek, vagy látványnak a tolmácsolása, amit a mai emberi szem igényel. Szerintem a ma embere hozzászókkott mindenféle digitális eszközhöz, kütyühöz; nagyon felpörögtek, felgyorsultak az információk, az információáradatból a szelektálás nagyon gyorsan történik. Ez egyrészt felületességgel jár, tehát ez nem egy pozitívum. Ugyanakkor pont ez a nehéz, az ilyen embert megfogni valamivel, aki rögtön odébbállna, hogyha valami fél perc alatt unalmassá válik. Sajnos ez a mai emberre, a mai fiatalokra jellemző, főleg a multi tasking miatt, mert szép, hogy több dolgot tudunk csinálni párhuzamosan, ám ezáltal egy valóságot sem élünk meg intenzíven, hanem megélünk sok kicsit. Nem is akarom firtatni, hogy ez jó-e, vagy nem. Ez van, és ehhez,

az ilyen típusú emberhez nagyon nehéz hozzászólni. Ezért rendkívül nagy öröm, amikor látok egy-egy festményt, amelyik képes ezt megtenni. A volt évfolyamtársaim közül is látok ilyen festményeket, például Kucsora Mártának a vízcsobbanás-sorozatát, amely felnagyított vízcsobbanást ábrázol, de absztrakt is önmagában, meg felismered, hogy víz, de igazából egy nagyon kellemes élmény, hogy jó a látvány, egy jó pillanatot fogott meg. Ilyen volt a Kiscelliben ez az említett kiállítás is. Jó festmények voltak. És azt, amit korábban mondtam, hogy a festészet nem bírja megállítani és elgondolkodtatni a ma emberét, azt most már nem látom annyira tragikusnak, mert vannak nagyon szép festmények, és a szobrászatban is ezt látom. Az internetes fórumokon, csatornákon nagyon sok helyre fel vagyok iratkozva, és jönnek az információk, a szebbnél szebb képek szobrokról, installációkról. Azt mondaná az ember, hogy a szépművészet, a képzőművészet meghalt, de nem. Virul. Főleg a szobrászat, szerintem. Na de a festészetben is vannak példák.

L.ZS: Te még festesz a video-mappinggel párhuzamosan?

B.L.ZS: Én abbahagytam, azóta nem festettem.

L.ZS: Te hogyan látod a festészet funkcióját?

B.L.ZS: Abban látom a funkcióját, hogy mint minden vizuális izgalom, az első pár év után kiürül az ilyen típusú vizualitás. Például a mai épületvetítésekre különösen érvényes, hogy egyrészt kevés idő van elkészíteni, másrészt a VJ-kultúrából származó képváltás, illetve a mai filmekre, trailerekre jellemző gyorsvágás, hogy gyorsan váltunk, nem mutatjuk meg a képet, ezáltal különböző asszociációkra adunk lehetőséget, ez a dolog egy idő után kimerül, kiürül. A villogás, a sok váltás, a sok pörgés. Persze ez hullámokban működik, tehát le fog lassulni, lassított mozgásban is meg lehet mutatni a dolgokat, hogy lássa a szem, lássunk egy animációt, lássunk egy képet, lássunk egy fotót. Ilyen szempontból a festészet szerintem pont azt a lyukat tölti ki, amelyben ma egy állóképet meg tudunk nézni. Fotó az másik műfaj. Ugye azt tudjuk, hogy bemegyünk, megnézzük, az egy statikus, bár ugye ha jó a fotó, akkor dinamikus műfaj, de ugyanez van a festészettel, hogy egy pillanatra meglehet állni. És hogyha a festmény

indokolttá is teszi ezt a megállást, hogy egy pillanatra megálljak és megnézzem, akkor ez az a típusú művészeti forma, amelyben pont ezt a funkcióját látom, hogy nem villog, nem mozog, ott van, meg lehet nézni, ott áll. Addig áll, amíg te állsz ott. Ezek szép dolgok. A másik, hogy nappal nézhető. A fényművészettel, digitális terekkel nagyon áttevődik minden a sötét szobákba, bár láttam szép munkákat, amelyek ebből próbálnak kitörni. Az lesz a szép, amikor digitális művészetet, vagy vetítést nappali fényben is élvezhetővé lehet majd tenni. Mert azért a túl sok sötétség is árt, és valahogy ugyanerre a kérdésre visszatérve, a festészetben ezt is látom, hogy amikor már túl sok digitáliát, már túl sok villogást, stroboszkópot láttunk, akkor megint a festmény egy olyan szigetecske lehet, ahol meg lehet állni és pihenni. Na, és ezt a funkciót kevés egyéb művészeti ág tölti be. Úgyhogy rendkívül fontosnak tartom. Tíz évvel ezelőtt ezt még másképp gondoltam.

L.ZS: Van esetleg olyan festő, aki akár nemzetközi szférából is mondhatsz nevet, akit relevánsnak tartasz?

B.L.ZS: Van, csak sajnós a nevekkel mindig rosszul álltam, de Halmi-Horváth István munkái, az említett Fukui Yusuke, a Berlinben élő Szauder Dávid zaj-kollázsai stb.

L.ZS: Akkor a következő kérdésem az, hogy van-e, vagy volt-e a saját művészeti praxisodban valamiféle tartalmi, vagy formai kölcsönhatás a festészet és a digitális médiumok között? Ha igen, akkor milyen példát tudsz erre mondani?

B.L.ZS: Igen, volt egy kölcsönhatás, de nálam ez negatív előjellel történt. Ugyanis a művészeti projektekből, ahol épületvetítés műfajában dolgoztam, 95%-a a projektjeimnek fekete-fehér. És ezt pont a festő múltamnak köszönhetem, mert megmondom őszintén, ahogy színt választottam ki, úgy éreztem, hogy elcseszttem. Épületvetítésnél azt tapasztaltam, hogy amint színt választok, rögtön giccsessé változik a tartalom. Ahogy egy színt kiválasztok, úgy érzem, hogy az nem jó. Régen órákat töltöttem el, főleg az akkori kedvesem unszolására, hogy használj már színeket! Szóval órákat töltöttem el, hogy kiválasszak egy színt, és ahogy kiválasztottam, úgy éreztem, hogy rossz választás. Emiatt mindig visszatértem a fekete-fehérhez, vagy az enyhén,

néha, egy-két színárnyalattal való játékhoz. Ezt igazából annak köszönhetem, hogy én régebben nagyon sok színt használtam, de másfajta keverés a pigmentes keverés, és másfajta az optikai keverés. Én egyszerűen nem tartottam esztétikusnak, vagy elég erősnek a színeket használni épületekre. Két ok miatt: az egyik, hogy a színek így is, úgy is módosulnak az épület színének függvényében, másrészt a projektorokból mindig a legnagyobb, legmagasabb kontrasztot szerettem volna kinyerni. Ezért is kézenfekvő volt a fekete-fehér használata, illetve fekete-fehér és szürke árnyalatok használata. Mára pedig egy kicsit védjeggyemmé is vált, de nem védjegy, sokan dolgoznak így, csak úgy mondom, hogy esztétikailag. Hát, mai napig próbálok egyébként egy-egy színt kiválasztani, de a végén lehúzom a színeket. Ez van! De ugye negatív előjellel. Ezt a festészetnek köszönhetem. Annyit dolgoztam színekkel, hogy úgy gondolom, nem tudok egy jó színt választani. Ez önkritika is, hogy nem vagyok képes egy jó színt választani.

L.ZS: Más tekintetben, előfordult-e a művészetedben, hogy valahogy a festéssel, vagy festményekkel kapcsolatosan mappingeltél? Tehát, hogy bármilyen szinten, akár tartalmilag, vagy festmények vetítésével próbálj meg valami hatást elérni, vagy úgy, hogy festmény módon próbáltad megfogalmazni a mappinget. Volt erre valaha példa?

B.L.ZS: Volt példa. Volt olyan projektem, ahova becsempészttem egy-egy festményt, például. De itt igazából szerintem azt, amit abból az alkotói folyamatból, amit a festészet alatt átélhettem, azt valahogy azért továbbvittem. Itt a látásmódról van szó, ami kétségkívül kompozicionális. Ha konkrétan akarom kifejezni, akkor például kompozíció szempontjából az biztos, hogy a festészet által hozott, vagy kapott vizuális nevelés – gyerekkorom óta festettem, formákkal, színekkel foglalkoztam – az egy olyan dolog, ami mögöttem van. Ezt a mai napig érzem. Még akkor is, hogyha direkt összefüggést nem feltétlenül tudok találni. De az alkotói folyamatban az, hogy valami idekerüljön, valami odakerüljön, azért mégis csak a vizuális nevelésnek és tapasztalatnak köszönhető. Ugye szokták azt mondani például azokról, akik logókat készítenek, hogy azt senki nem fogja megfizetni, hogy nyolc óra alatt csak két pixel került arrébb, egy pötty, pedig sokszor arról van szó, hogy pontosan eltaláljuk. És ez formaérzék kérdése.

Az én esetemben, hát ugye a festészetből kiindulva biztos, hogy a sok év alatt valami rám ragadt. Tehát ilyen szempontból van kapcsolat.

L.ZS: Tehát akkor áttételesebb, közvetettebb a kapcsolat.

B.L.ZS: Közvetettebb. Egyébként volt például tárgyalásom a Victor Vasarely Múzeummal Aix-en-Provence-ban, és hát sajnos nem jött létre az a projekt, de ugye az is festészet, csak másfajta, és hát azóta is várok egy olyan projektre, ahol az optikai csalódásokat, a moaré-t ki tudom aknázni. Például kapóra jönne egy Vasarely emlékévé, vagy valami ilyesmi. Ott viszont már konkrétan például egy Vasarely típusú festménynek az ötvözése animációval jön szóba. Tehát tálcán van. (Ez a projekt azóta meg is valósult: *io* címmel, a Vasarely Év záróeseményeként, Aix En Provence, 2016. *a szerk.*)

L.ZS: Akkor ezek szerint úgy érzed te is, hogy az olyan, technicistább irányzatok, mint például az op-art, alkalmasabb arra, hogy a modern technikával ötvözzék?

B.L.ZS: Jobban összebarátkoztatható, az biztos. Van egy másik nagyon érdekes dolog, egyébként: idén novemberben a Glow fesztiválon, Eindhovenbe meghívtak művészeket, hogy Van Gogh halálának 120. évfordulójára installációkat készítsünk. Engem is meghívtak, és a *Krumplievők*-et választottam ki, ami hát festészetileg tudjuk, hogy Van Gogh karrierjének az elejéről van, tehát festészettörténeti szempontból nem annyira fontos művek, mint a későbbi művei, de Van Gogh életének szempontjából rendkívül fontos. Ennek a festménynek akarom 3D-ben egy virtuális mását létrehozni. Ez lesz az első ilyen típusú munkám egyébként, és itt tartunk a kérdésednél, ahol konkrétan festményt kell majd átdolgoznom. A *Krumplievők*knél a fényforrás egy petróleumlámpa, és mivel meg lesz építve 3D-ben az összes alak, az asztal, a háttér, környezet, el fogom mozgatni azt a fényforrást, és ahogy elmozgatom, nyilván az árnyékok is el fognak mozdulni, így a figurák fény és árnyék által módosult jellemzőit akarom figyelemmel

kísérni ezáltal. Szóval, ezt bírtam kitalálni, aztán igent mondtak rá. (Ez a projekt azóta meg is valósult: Light Study címmel, Glow Fesztivál 2016. *a szerk.*)

Ez most lesz novemberben (2015). Tehát ez lesz az első ilyen jellegű munkám konkrétan. Egyébként tavaly is meghívtak, de lemondtam. Mondom, könyörgöm, Van Gogh, hát színes, és persze pont azért hívtak meg, mert hogy én festészetet tanultam. Mondtam, hogy jól van, de én ezt már abbahagytam. De, de, de!

Egyébként a fényfestészet szó Moholy-Nagy Lászlótól származik. Régen azt mondtam, hogy végül is nincs nagy különbség, tehát ugyanúgy festő vagyok, csak fénnel festek. Amúgy technikailag nem csak ez a különbség, tehát azért két különböző műfajról beszélünk, ám például a Raypainting esetén konkrétan igaz volt az, hogy fénnel festettek, ugyanis hőálló pigmenttel festettek üveglapokra, és diavetítőkkal kivetítették. Tehát az fényfestészet.

L.ZS: Ezt te is vallod akkor, te is tulajdonképpen fényfestő vagy ezek szerint? Ki lehet ezt így mondani?

B.L.ZS: Igen. Ki lehet mondani, bár a fényfestészet kimondottan az állókép technológiákkal azonosított és kimondottan az ipari diavetítőkkal létrehozott vetítési formát jelenti, emiatt egy időben harcoltam ez ellen, hogy ne hívjanak fényfestőnek, hanem épületvetítőnek, vagy nem tudom. Itt is látható, a galériában, hogy azért nem feltétlenül csak épületekre, hanem különféle tárgyra is lehet vetíteni. Úgyhogy azt sem akarom mondani magamra, hogy épületvetítő.

L.ZS: Ide írok akkor egy is-t, és akkor fényfestőnek is lehet nevezni.

B.L.ZS: Igen. Végül is fénnel festünk, mindazok, akik vetítéssel foglalkozunk.

L.ZS: Jó. Következő kérdésem, hogy a kortárs nemzetközi szcénából tudsz-e az előbbi kérdésre releváns példát? Már akik ötvözik a festészetet a vetítéssel, vagy bármi, általad ismert olyan jelenség, amikor a digitális művészet és a festészet találkozik. Akár mint tematika, akár tartalmilag.

B.L.ZS: Igen, bár a nevekkel nagyon rosszul állok, de van egy olasz srác, hogy hívják? Idén találkoztam is vele. Na, ő azt csinálta, hogy klasszikus, régi festményeket morfolási eljárásokkal egymásba csúsztat, úsztat, és rendkívül szép. Rino Stefano Tagliafierro. Na, ő például ilyen installációval járja a világot. Van egy másik olasz srác, Donato Sansone érdekes, hogy ő is olasz, ő pedig digitális portrékat alkot, Francis Bacon típusú, vagy arra hajazó látványvilággal. Alkotásaiban szétfoszlanak, szétcsúsznak, elmosódnak az arcok. A színcsatornákat elcsúsztatja, és nagyon komplex, szép animációkat hoz így létre.

Mellesleg támogattam a létrejöttét. Amúgy azt is el szeretném mondani, hogy amiatt, hogy bevállaltam fizetős melókat, több művészbarátomat is támogattam. Például ezt is támogattam, és egy mexikói srácnak is támogattam az önálló kiállítását.

L.ZS: Ez fényfestőkre vonatkozik? Tehát abban a műfajban?

B.L.ZS: Igen. 4-500 eurókról beszélünk, hál' Istennek ezt is megtehettem. És ezt viszont, majd idővel, hogy ha tehetem, akkor komolyan is szeretném folytatni, pont abból kifolyólag, hogy emlékszem, milyen nehéz volt nekem az első munkát, az első művet megvalósítani. Az ilyen jellegű művészeti törekvéseket elősegítendő, szeretnék létrehozni majd egy alapítványt, vagy valamit. Na mindegy, zárójel bezárva.

L.ZS: Ezt az interjút megelőzően szóba került Sztojánovits Andrea, aki egy festővel közösen alkot video-mapping–festmény installációkat. Ki a festő?

B.L.ZS: Köves Éva. Ő egyébként külön is befutott festőművész, szeretem a munkáit. Ők nagyon szépen dolgoznak együtt, nagyon szépek az installációik. Sok helyen jártam a világban, ám még nem láttam sehol ilyen formában interaktív, audio-reagens, valós időben generált animációkat, festményre vetítve. Biztos akadnak még hasonló installációk, de ők ketten akkor is az elsők között voltak, akik ilyet alkottak, és ráadásul jó minőségben.

L.ZS: Meg tudsz-e nevezni bárki olyat, akiről úgy érzed, hogy hatással volt rád, inspirált, kaptál tőle, vagy olyan, akit esetleg mesterednek tekintesz?

B.L.ZS: Hogyne! Mindenképp! Van egy spanyol mapping művész például: Pablo Valbuena. Vagy a francia Joannie Lemercier. Ők az első olyan művészek, akik object-mappinggel kezdtek foglalkozni, egyébként jómagam is az első 10 között vagyok nyilvántartva. A szakmának nagyon nagy története van, és szoktam előadásokat tartani az épületvetítés történetéről, kb. öt éve írok egy cikket erről. Egyszerűen döbbenet, hogy a történetiség hogyan alakult, és egyébként vannak komoly magyar vonatkozások is. Olyan szempontból, hogy Kepes György hozta létre azt a csoportot az MIT-n, a CAVS-ot (Center for Advanced Visual Studies), ahol a '80-as években Michael Naimark csinálta az első object mappinget, tehát őt tekintjük a mapping nagypapájának. Korábban voltak még a mappinghez hasonlító kísérletek, de abban a formában, ahogy ma ismerjük, azt a '80-as években a Displacements című installációjával Michael Naimark alkotta meg. Ő egyébként most valamelyik évben az Ars Electronica zsűrijének elnöke volt. Zseniális a fickó, remek előadásokat tart, könyveket ír.

L.ZS: A Kepes-féle CAVS-ba járt az MIT-n?

B.L.ZS: Igen. De Csáji Attila is oda járt egyébként, aki ugye képzőművészként a világon elsők között foglalkozott lézerrel. Szóval nem tudom, mi van itt, Magyarországon, de fényművészekből, meg VJ-kből, így a világot járva azt mondhatom, hogy nagyon-nagyon jól állunk. Meg épületvetítésekből. Hát taroljuk a világot. Sok emberrel találkozom, akik kérdezik, mi van itt Magyarországon? Oktatás van? Hát nem, autodidakta módon tanultuk mindannyian. Szóval ez érdekes, szép, és zseniális.

A CAVS a mai napig létezik egyébként.

L.ZS: Ez nem csoport, hanem inkább egy osztály?

B.L.ZS: Egy médialab-szerű intézet, később aztán keletkeztek ezek a média labok, ahol tudósokat művészekkel eresztettek össze, hogy új irányokat találjanak. Kepes Györgynek a könyveit olvasom, és imádom, tehát ajánlom a figyelmedbe. Például *A közösségi művészet felé* címűt, amit '78-ban publikáltak, és az ő előadásainak a jegyzőkönyveiből lett írva. Már a '70-es években javasolta a komputergrafikát a

művészek figyelmébe, mint potenciális eszközt, újfajta tartalmak létrehozására. Hát én ezt egyébként tavaly olvastam, és közben azt mondtam, ilyen nincs! És hát zseniális a fickó. Egyszerűen döbbenet volt. Egész életében arról írt, hogy el fog jönni az az idő, amikor a művészek a projektált fényt, az irányítható fényt fogják használni anyagként. Ezt mondjuk '40-es években már Moholy is írta, de Kepes nagyon-nagyon konkrétan. Kepes azt írta a következő művész generációkról, hogy tudós aggyal kell rendelkeznie. Ez persze szimbolikus, mert nem a tudós agy a lényeg, de az tény, hogy mérnöki pontosság szükséges. Tudós aggyal kell rendelkezni, festői szemmel, és költői szívvel. Ez annyira szép! Kész, egyszerűen röviden, és mi, a művészek, ma tényleg erre törekszünk.

L.ZS: Ezt Kepes mondta?

B.L.ZS: Ezt ő mondta, igen! Döbbenet! És gyönyörű. És hát, ő imádta a nagyvárosok sokféle fénystruktúráját, meg a repülőből látható fényhálózatokat, és láttam egy installációját, amelyet az 50-es években alkotott egy szálloda recepciója fölé. Talán ismered a Plexus-plugint, ami nagyon-nagyon elterjedt, meg az ilyen network hálózat rendszereket, molekuláris összekötéssel, amikben sok vonal van, és csomópontjaikon egy-egy gömb van. 1951-ben olyan installációt készített, amit ma szoktak használni a művészek, előszeretettel. Tehát zseniális volt a fickó. Itt a hálózat látványvilág, de hát egyáltalán, hogy ő hálózatban gondolkodott '51-ben, amikor jó, hát matematikában a hálózatelmélet biztos, hogy már elkezdődött, de azért ez mégis döbbenetes. Egyszerűen le a kalappal! Az Atomiumot azt mikor csinálták?

L.ZS: 1959. A brüsszeli világkiállításra.

B.L.ZS: Így van. Az atommal való felfedezések, hipotézisek, azok biztos, hogy hozzátettek.

Van Kepesnek a bostoni kikötő terve, amelynél hatalmas nagy reflektorok mutatnak az ég felé, és keresztezik is egymást. Na, hát ha megnézed a mai 1024 Architecture fényművészeit, ők irányítható fényekkel dolgoznak. Ha Kepes ezt megélhette volna!

Sajnos 2001-ben halt meg, tehát nagyon közel volt. Ő végig, ötven éven keresztül hitt egy olyan dologban, aminek a csíráit látta megvalósulni. Tök jó lett volna, hogy ha látta volna az épületvetítést is. Biztos nagyon örülne neki. Meg igazából az épületvetítés-tudásából a kis objekt vetítések, installációk, azok nagyon izgalmasak. Például amit Pablo Valbuena csinál, vagy az AntiVJ csapat, akik még a nevükben is azt jelezték, hogy a sok hülye VJ-zés ellen voltak, és más értéket akartak hozni és hoztak is. Van az 1024 Architecture, szerintem ők a három leg, annak idején legkomolyabb, leginspiratívabb művészek, illetve művész csapatok. Ők kisebb-nagyobb installációkra, tehát object-mapping installációkra jó példák.

L.ZS: Mint mondjuk a Spidron (Erdély Dániel *Spidron* című reliefje), amire vetítesz? Ilyen jellegű?

B.L.ZS: Igen.

L.ZS: Lassan belefolyunk az utolsó kérdésbe, illetve részben már le is fedted, de azért felteszem: Te hogyan látod a kortárs festészet és a digitális médiumok kölcsönhatását? Tehát akik most, a XXI. század első évtizedeiben még arra adják a fejüket, hogy festészzel foglalkozzanak, olajjal, vászonra stb., és ehhez képest meg, ugye van a mai technikai világ. Ennek a kettőnek a kölcsönhatását, bármilyen viszonyát, milyennek látod?

B.L.ZS: Én úgy látom, hogy aki ma a festészetet választja, az a nehezebbik utat választja, bármennyire is nehéz megtanulni egy 3D-s szoftvert kezelni. Hivatalosan nyolc év megtanulni egy 3D-s szoftvert rendesen, én tizenöt éve tanulom, és hát állandóan tanulni kell. Van egy dolog, ami viszont nagyon fontos: egy festőnek el kell döntenie, hogy milyen típusú festő akar lenni. Tehát, hogy zászlóvivő, úttörő, vagy esetleg olyan dolgokat csinál a saját kedvtelése szerint, amiket valószínű, hogy már megcsináltak sokan mások. Emiatt fontos körültekintően járnia a világban is, meg a művészettörténetben is, mert sokszor, amit felfedezünk magunknak, az már megtörtént. Ezt azért mondom, mert ez egy nagyon nehéz kérdés egy festőnek. Amikor kimentem külföldre, ösztöndíjjal Helsinkibe, akkor azt láttam, hogy jó, ugyanúgy festenek! Tehát

ugyanazok, megvan ott is az absztrakt-expresszionista, megvan a gesztusos, megvan a minimál, megvan a geometrizáló, akik a geometriába menekülnek jobb híján. Van mindenre példa. És akkor ki az úttörő? Nyilván ez egy nehéz kérdés, nem mindenki tud, meg nem is kell mindenkinek úttörőnek lennie.

Az Ars Electronicát egyébként '79-ben alapították, de minden évben járok oda, és egyszerűen fantasztikus, hogy milyen inspiráló ereje tud lenni annak a helynek, hogy látod azt, hogy megy és megy előre. A Velencei Biennálén is azt lehet látni, hogy egyre többen nyúlnak a 3D animációhoz, az elektronikához, ahhoz a fajta művészethez, ami hát mégis csak elektronikus művészetnek nevezhető, egy nagy kalap alá véve. Beszéltem erről művészettörténészekkel, és sokan közülük például azt, ami az Ars Electronicán történik, azt nem tartják művészetnek. Ami viszont a Velencei Biennálén van, az művészet. És akkor itt van az, hogy a Velencei Biennalé viszont egyre inkább ars elektronikásodik, és remélhetőleg ez egyszer fordulópontot fog hozni a művészettörténészek megítélésében is. Mert vannak internet előtti, meg internet utáni, illetve a széles körben elterjedt számítógépes társadalom előtti és utáni generációk. Vannak, akik hidegnek tartják a számítógépet, túl ridegnek. A mai napig egyébként, tehát a negyven-ötven éves művészettörténészekkel beszélve, kiderül, ez a szemlélet sajnos még mindig egy aktuális tényező. Másrészt meg azt lehet látni, hogy a digitális művészet is eljutott arra a szintre, hogy nagyon-nagyon komoly érzelmeket tud kifejezni, akár sírva tud fakasztani egy embert, hogyha olyan az a mű. Feltevődik tehát az a kérdés, hogy vagy mi emberek szoktunk hozzá ahhoz, hogy van digitális művészet, vagy tényleg ezek az érzelmek létező érzelmek, és már csak ezekkel az eszközökkel lehet előcsikarni, előhozni a ma emberéből. Ez is egy nagy kérdés. Azok a művészettörténészek, akik megkérdőjelezzik az elektronikus művészetet, előszeretettel szokták felhozni, hogy igen, igen, de mi van az elektronikus művészetrel, ha kihúzzák a 220-ból? Ez egy jogos kérdés, hiszen akkor megszűnik. Másrészt a válasz egy másik kérdésben van: el tudjuk-e képzelni a mai társadalmat elektromos áram nélkül? Valószínű, hogy egy héten belül polgárháború törne ki, ha nem lenne áram. Ilyen szempontból a társadalom berendezkedése is olyan, hogy az elektromos áram ma már

egy olyan létszükséglet, a banktól kezdve minden azon keresztül működik, hogy az nem állhat le. Ha pedig leáll, nyilván akkor az egy kényszerhelyzet lesz. Ám szerintem ez a kérdés már elavult. Egyértelmű, hogy a digitális művészet érzelmeket tud kifejezni, a ma emberéhez tud szólni, és nem akármilyen módon. Iszonyú nagy tömegeket vonz például egy épületvetítés, és itt akkor tényleg ketté kell választani a művészeti, illetve a nem művészeti produkciókat, mert most konkrétan a művészeti fesztiválokról beszélek, ahol több százezres nézettség és látogatottság van. Csak egy újabb zárójelet nyitva: egy olyan új vizuális műfajról beszélünk, amely akár a street-art és a public-art egyik formájának is nevezhető, és amely tényleg nagy tömegeket tud megmozgatni. És ez szerintem egy válaszlépés arra a kilencvenes évek végén, kétezres évek elejéig tartó klikkesedett elit művészetre, amikor gyakorlatilag egymás kiállítás megnyitójára jártunk, egy-egy kiállításon voltunk tizenöt-húszan, és ezt úgy magyaráztuk, hogy igen, mert a művészet ma már csak a szakmának szól. Rég rossz, amikor a művészet azt hiszi magáról, hogy csak a szakmabelieknek való kommunikációra használható. Gyakorlatilag az egyik létfontosságú funkcióját veszítené el, hogy ha elveszíti a közönséget. Nyilván el kellett teljenek azok az évek, meg ki kellett találni valamit, amit az új technológiai lehetőségek és eszközök hoztak. Például az épületvetítést. Konkrétan a művészeti produkciókról beszélek, mert azért keveredik nyilván a showbiz, meg a reklámpar, amely rögtön lecsap mindenre, ami jó, jól néz ki, és embereket tud vonzani. Ám konkrétan és szigorúan a művészeti projekteknél maradva, azt látni, hogy egy olyan művészeti formáról beszélünk, amely újból képes embereket megmozdítani, kimozdítani, és vizuális élményt, illetve gondolatiságot közölni. De a látványon túl a 3d mappingnek van egy komoly hozománya amivel magyarázható az óriási érdeklődés, ugyanis a 3d mapping vetítések képesek kimozdítani az embereket a megszokott értelmezési sémáikból, pont azért mert nem tudják megfejteni, hogyan készült. Ezáltal egy új vizuális értelmezésre készíti a nézőket, egy újfajta vizuális izgalom jön létre, amely fokozza az élményt. Megváltozik a mű és a befogadó térbeli relációja is, amikor például egy magas épületre történik a vetítés. Ettől izgalmas. A festészetben mindez azért nehezebb, mert egyrészt nagyon-nagyon sok a festő és a társadalmi jólét növekedésével párhuzamosan sokan akarnak művészettel foglalkozni. Csak az a baj, hogy sajnos

mindenki egy csapásra akar híres lenni, és a pop-artnak az a hozománya, hogy egyik napról a másikra az éhező művész már kaviárt tud rendelni, az egy elég ritka jelenség. Ezen érdemes elgondolkodni, mert akkor talán helyreteszi azt, hogy én hol vagyok, mert én is valahol azt hittem, hogy über nagy festő vagyok, és kilyukadt a lufi. Tehát ezért mondom, hogy a festészet a nehéz út. Viszont számos példa azt mutatja, hogy a festészetnek igenis van létjogosultsága az előbb említett okok miatt, például hogy megállhatunk előtte egy pillanatra, és a sok digitália után mindig jó visszatérni egy olyan műfajhoz, ami másféleképpen hat. Mi igazából hatásoknak, vizuális-kognitív hatásoknak tesszük alá magunkat, amikor egy-egy műalkotást nézünk, és ebben fontos a változatosság. Nem lehet állandóan a sztroboszkópot az ember fejébe nyomni. Néha ki kell mozdulni, és egy festményt megnézni, amely másfajta örömet nyújt. A lényeg az, hogy nagyon-nagyon nehéz festéssel foglalkozni, de lehet. És lehet a ma emberéhez szólni festéssel.

L.ZS: Maradt még bennem egy kérdés: látod-e valami értelmét vagy lehetőségét annak, hogy a kettő fluktuáljon egymásba? Tehát, hogy a hagyományos festészeti eszköztár, vagy vizuális nyelvtan valamiféleképpen átfolyjon, fluktuáljon a digitálisba? Illetve, hogy a digitálisból visszacsöpögjön vagy transzformálódjon valami a festészetbe?

B.L.ZS: Funkcionális szempontból igen. Például az olyan új technológiák használatával, mint a lézer-szkennelés. Van Gogh esetében például lézer-szkennelték a festményeit, mert a hamisítás ellen ez az egyik legjobb módszer. Szuper precíz, háromdimenziós scan készül minden egyes ecsetnyomásról, tehát az olyan, mint egy ujjlenyomat. És most nemrég láttam, hogy az AntiVJ egyik tagja, Joanie Lemercier publikálta blogján ezzel kapcsolatban egy javaslatát a múzeumoknak. Azt látjuk, hogy az épületvetítés, és az objekt vetítés nagy tömegeket vonz, így a múzeumok valóban elgondolkodhatnak azon, hogy olyan digitális művészeti installációkat hozzanak létre, amelyek a régi műalkotásokra reflektálnak. Úgy-ahogy már próbálkoznak is ugye, amikor a régi mű mellé egy kortárs művet tesznek, hogy stimulálják egyrészt a tematikát, másrészt a látogatókat, hogy lássanak ezt is, azt is. Joanie Lemercier olyan adatokat felhasználó digitális grafikai munkákra gondolt, amely adatok például a festmények digitalizálásakor

születnek, hiszen mostanában mindent archiválnak digitálisan. Az javasolta, hogy olyan installációkat lehetne létrehozni, amelyek mondjuk a régi szobrokat felhasználják új művek, tehát virtuális művek létrehozására, szoborvetítéssel. Ugyanez festményekre is érvényes. Egy ilyen átértelmezés – hogy egy művész hozzányúl ehhez a témához, és elkezd klasszikus festményeket, vagy más műalkotásokat feldolgozni digitálisan, ami egyébként már történik is – új értéket tud hozni. Biztos, hogy vannak erre törekvések, én már láttam is ilyet. Tehát elméleti szinten mindenképp, és láttam egyébként már szoborra vetítést. Most nemrég volt Michelangelo David szobrára egy vetítés Firenzében, az ottani képzőművészek által, ám mondjuk az eléggé ízléstelen lett, úgyhogy az nem egy jó példa. Ötvözni lehet, sőt szerintem a múzeumok is rá fognak ébredni, hogy azt az embert, aki nagyon hozzászólt a digitális művészethez, valahogy be kell vinni a múzeumba. Ennek egyik lehetősége a különböző médiumok ötvözése lehet.

L.ZS: Köszönöm szépen az interjút!

B.L.ZS: Én is köszönöm szépen!

Szakmai életrajz

Lucza Zsigmond

(Budapest, 1978)

Iskolák:

- 2011–2014** Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar – Doktori Iskola
2012–2013 University of Lapland (Rovaniemi, Finnország) – Faculty of Art and Design
2003–2007 Magyar Képzőművészeti Egyetem – vizuális nevelőtanár szak
2002–2007 Magyar Képzőművészeti Egyetem – festő szak
2000–2002 Budai Rajziskola – Művészeti Szakközépiskola – grafika szak

Egyéni kiállítások:

2016

Szigorlati kiállítás – PTE-MK Doktori Iskola Aula, Pécs

2013

Galleria Museum Lendava (Ricarda Hoop-pal), Szlovénia

Pirkka & Co. – Galeria Voima, Kemi, Finnország

Galleria Kajo III – University of Lapland, Rovaniemi, Finnország

2012

Bunny show – ROHAM, Budapest

2008

Szürke – feketén fehéren – egyéni kiállítás a *Budai Polgárok Társasága* nagytermében – Budapest

FKSE, 50 éves jubileumi kiállítás-sorozat (Vollmuth Krisztiánnal) – Budapest

Válogatás csoportos kiállításokból:

2017

Art Market Budapest – MAMŰ Galéria stand

Visszacsatolási effektus – MAMŰ Galéria, Budapest

64. Vásárhelyi Őszi Tárlat

Random 2: Ronda Művek – MAMŰ Galéria, Budapest

Médiumidézők – MAMŰ Galéria, Budapest

Utolsó réteg II. – Udvarház Galéria, Veresegyház

Virtuális ikonok – D17 Galéria, Budapest

2016

Wintermarket – a ZAWAR Collective kiállítása – Három Hét Galéria, Budapest
Animália – Bartók1 Galéria, Budapest
63. Vásárhelyi Őszi Tárlat
MAMŰ Társaság gyermelyi művésztelep kiállítása – K.A.S. Galéria, Budapest
Random – MAMŰ Galéria, Budapest
Image Transformers – a ZAWAR Collective kiállítása – Műveleti Tér Galéria, Budapest
A tökéletes szépség – Art&Me Galéria, Budapest
NEW X – Krimo Pub, Budapest

2015

Terítve 2015 – Latarka Galéria, Budapest
Narratív Konfigurációk – MAMŰ Galéria, Budapest
De Hoeksteen, Kulturhuis Noordlaren, Hollandia
Daegu-Budapest nemzetközi kiállítás – Daegu Culture and Arts Center, Daegu, Dél-Korea
Több fény! Fénykörnyezetek – Új Budapest Galéria, Budapest
Lights on! – A ZAWAR Collective kiállítása – A.P.A. Galéria, Budapest

2014

Terítve 2014 – Latarka Galéria, Budapest
Raw/Nyers – A ZAWAR Collective kiállítása – Klauzál13 Galéria, Budapest
Downtown – Krimó, Budapest
ZOOM – Mestermunkák – Nádor Galéria, Pécs
Kunstbeurs Assen, Hollandia
PTE DLA évváró kiállítás – Pécsi Galéria, Pécs
IDOL – A ZAWAR Collective kiállítása – Telep Galéria, Budapest
Tavaszi terítés – Latarka Galéria, Budapest
Magyar Kiállítás – Hongaarse Kunstroute door Utrecht – Lange Nieuwstraat 34, Utrecht, Hollandia
KÉP-TÁR-HÁZ magyar kortárs festészeti kiállítás – Szombathelyi Képtár
Szalon '78 – részvétel Borsos Lőrinc konceptuális kiállításán (Derkovits ösztöndíjasok tárlata) – Múcsarnok, Budapest

2013

Terítve – Latarka Galéria, Budapest
Paramoral – ZAWAR Collective a Lónyay26-ban, Budapest
Csoportos tárlat a Szlovéniai Kulturális és Információs Központban, Szentgotthárd
Fekete & fehér – csoportos kiállítás a Nick Art & Design Galériában, Pécs
PTE DLA évnnyitó kiállítás – Zsolnay negyed, Pécs
PTE DLA évváró kiállítás – Nádor Galéria, Pécs

2012

A LindArt nemzetközi művésztelep résztvevőinek kiállítása a lendvai zsinagógában – Lendva (SLO), 2012

PTE DLA kiállítás – Pécsi Galéria, Pécs
It's spring..., LOFFICE Wien
Salon Murid Bosh – Kunsthalle M3, Berlin

2011

Young Art Auction – Novomatic Forum, Bécs
58. Vásárhelyi Őszi Tárlat – Hódmezővásárhely
Künstlerbegegnungen, A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete – Stuttgart
Iwano Project X, Vajdasági Kortárs Művészeti Múzeum – Újvidék

2010

Közegek, LudwigInzert Galéria - Budapest
Neosakral – Saalkrone, Galerie Berber 1 – Berlin

2008

55. Vásárhelyi Őszi Tárlat
POSZT Fesztivál – Pécs
Hódmezővásárhelyi Tavasz Tárlat
FKSE új tagjainak kiállítása, FKSE Galéria – Budapest

2005

Várfok Galéria – Budapest
Az Etyeki Műhely kiállítása, Polgárok Háza– Budapest

2003

Hricsovinyi Galéria– Budapest

2002

Utolsó Csepp Fesztivál – Trafó Galéria– Budapest

Kurátori tevékenység

Médiuidézők – MAMŰ Galéria, Budapest, 2017

Díjak:

2012-13

Erasmus tanulmányi ösztöndíj – University of Lapland, Rovaniemi, Finnország

2009

A Budapest Galéria és a Kunststiftung Baden-Württemberg ösztöndíja, Stuttgart, Németország

2004

Romualdo Del Bianco Foundation Animation Workshop- csoportos első díj a legjobb story-boardért, Firenze, Olaszország

2002

Budai Rajziskola- tanulmányi Díj

Művészeti Szakközépiskolások Országos Rajzversenye, Miskolc – első helyezett

Külföldi műhelymunkák, tanulmányutak:

2013

12. Nemzetközi Művésztelep a Magyarországi Szlovének Szövetsége szervezésében, Szentgotthárd

Smallhouse Production – Wonderous Stories Performance Workshop, Ommen, Hollandia

2012

LindArt nemzetközi művésztelep a lendvai várban – Lendva, Szlovénia

2009-2010

Németországi tanulmányút és alkotómunka a Kunststiftung Baden-Württemberg jóvoltából és műtermeiben (Stuttgart, Berlin)

2004

A Romualdo Del Bianco Alapítvány animációs műhelye – Firenze, Olaszország

2003

Street-art műhely (falfestésben, fotózásban, testfestésben, videofilmezésben való részvétel) – Tregunc, Franciaország

2002

Performance-, mozaik- és szobrászműhely (mozaikos csoport) – Gantikow, Németország

Tagságok:

MAOE tagság 2007-től;

FKSE tagság 2007-2013.

Art Association of Lapland – 2013.

MAMŰ tagság 2015-től.